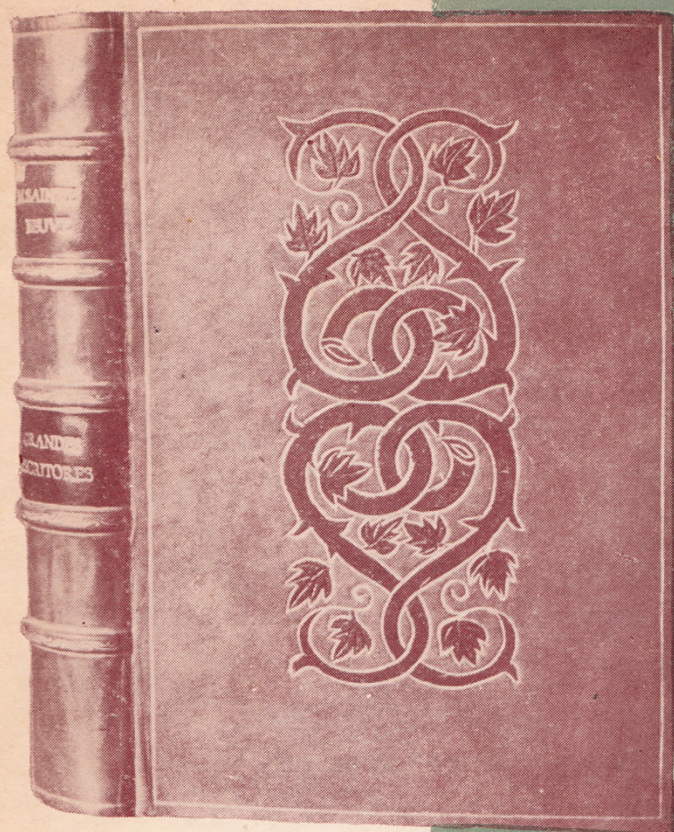




9

1960

AL

ARTES DEL LIBRO

www.artesdellibro.com.mx

S u m a r i o

EDITORIALES ■ LOS LIBROS EN LA ANTIGÜEDAD,
Pablo G. Macías ■ EL LIBRO Y SU ORNAMENTA-
CIÓN, *Feliciano Peña* ■ EL GRABADO EN MÉXICO,
José Julio Rodríguez ■ DE LA CLASIFICACIÓN Y
ANÁLISIS DE LA LETRA DE IMPRENTA, *Francisco*
Díaz de León ■ ENTRANDO EN LA LETRA, *Anto-*
nio Acevedo Escobedo ■ EL FORMATO TIPOGRÁ-
FICO, *Manuel Echauri* ■ LA ILUSTRACIÓN, *Pablo*
Rafael Medina ■ NOMENCLATURA TIPOGRÁFICA,
Alejandro A. M. Stols ■ GOYTIA EL SOLITARIO,
José Julio Rodríguez ■ LOS ESTILOS ARTÍSTICOS
EN LA ENCUADERNACIÓN, *Feliciano Peña* ■ GA-
NADORES DEL PREMIO “IGNACIO CUMPLIDO” ■
NOTICIAS Y COMENTARIOS, *en páginas de color.*

ACTIVIDADES ESCOLARES

Jaime Torres Bodet entrega el Premio Ignacio Cumplido

LA CEREMONIA que tradicionalmente viene celebrándose cada año, para entrega del premio 'Ignacio Cumplido' en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, ubicada en Tonalá número 42 de esta capital, revistió en el presente singular importancia, debido a la presencia de los señores Jaime Torres Bodet, secretario de Educación Pública y licenciado Ernesto Enríquez Jr., subsecretario general de coordinación administrativa de aquel ministerio.

Aun cuando es de ritual invitar a dichos funcionarios, también había sido costumbre que los anteriores secretarios no atendieran dichos convites y delegaran, en algunos casos, su representación en funcionarios de segundo orden.

Es natural que un estadista como Torres Bodet, que le preocupa por igual y pone todo su empeño por resolver satisfactoriamente lo mismo los problemas de jardines de niños, de enseñanza primaria o enseñanza superior, tuviera que asomarse algún día a esa benemérita institución, que callada pero tesonera difunde los conocimientos de artes gráficas, y que es única en su género en toda la república. Toma parte en concursos de pintura y de grabado,

tanto en esta capital como fuera de ella, a través de sus maestros y alumnos distinguidos y a fuer de veraz, como recientemente sucedió en el concurso de Aguascalientes, siempre ha obtenido éxitos y galardones. Su prestigio ha llegado también al extranjero de donde se hacen elogiosos comentarios acerca de la obra que viene realizando, y la revista que periódicamente publica sirve de nexo, tanto en el interior como en el exterior.

Presidieron el acto, además de dichos funcionarios, el licenciado Pablo G. Macías, director de la escuela y el licenciado Sebastián Ortiz Hernández, jefe del departamento legal de la Dirección general de tecnológicos regionales y enseñanzas especiales.

La visita del doctor Torres Bodet por sí sola tiene una gran significación y entraña un estímulo indudable para las autoridades, maestros y alumnos en las tareas artísticas a que están dedicados; pero es aún más importante si se tiene en consideración el especial interés que demostró por enterarse de los problemas fundamentales de la escuela, así como por la complacencia que puso de manifiesto en la contemplación de los traba-

jos premiados y los que estaban colocados en la exposición.

Sobre las primeras cuestiones declaró enfáticamente que a fin de proceder con orden, la escuela contaría en un futuro próximo con un edificio, construido *ad hoc* para satisfacer sus necesidades en consonancia con la creciente demanda de la industria de técnicos especializados en las distintas actividades y grados de esta materia, y una vez en posesión del local apropiado se resolvería de inmediato el problema del equipo, del que también está escasa. 'Siempre hemos pugnado, añadió, por revestir al libro de los mejores atributos de dignidad y belleza y dar mayor impulso a las enseñanzas que aquí se imparten, como también así lo han pensado los escritores Antonio Acevedo Escobedo, jefe del departamento de literatura del INBA (allí presente) y Enrique Fernández Ledesma.'

El director hizo notar en sus palabras preliminares del acto, que por primera vez en 22 años que tiene de fundado el plantel, se recibió la visita de un secretario de Estado y particularmente de un secretario de Educación Pública.

El profesor Manuel Echaui fue exponiendo la técnica y los méritos que representan los trabajos premiados en el concurso, en las especialidades de edición, grabado, encuadernación y tipografía.

El interés del señor secretario del ramo quedó evidenciado al examinar personalmente y con detenimiento dichos trabajos, corroborando así las explicaciones de Echaui.

Al llegar a la obra que mereció el primer premio en el concurso de ediciones, personalmente el alumno autor de la misma, David González León, con facilidad y claridad en la expresión, que demostró su dominio sobre estos temas, explicó muy satisfactoriamente los pro-

cedimientos empleados para la ejecución de su trabajo. Acaso intuitivamente resulte agregar que la más alta autoridad educativa, felicitó al alumno al igual que a todos los demás que resultaron seleccionados en el concurso; en las especialidades citadas, y les entregó personalmente a cada uno de ellos el importe de los premios correspondientes a los primeros y segundos lugares.

La conferencia del profesor Feliciano Peña sobre los estilos artísticos de la encuadernación, mereció los justificados aplausos de la concurrencia, por la claridad, buen estilo e interesantes aportaciones históricas, que nos iban dando la fisonomía de cada época, a través del ejercicio de esta noble actividad. Así, el auditorio pudo entender y captar perfectamente las palabras del señor Peña, que merecieron la ratificación del propio señor secretario de Educación, quien, dicho sea de paso, es un experto en estas cuestiones y seguramente a eso se debe, en parte, el aprecio demostrado al plantel.

Al darse cuenta de algunos trabajos de tipografía y ediciones, hizo la indicación de que la escuela debería presentar sus proyectos a la Comisión de libros de texto gratuitos, para llevar a cabo una desinteresada colaboración con la misma.

Los alumnos premiados que en esta vez recibieron el espaldarazo justificado de las autoridades educativas del país, fueron Ana María Tomás de León, en el segundo premio de ediciones, pues ya anteriormente citamos al alumno que le correspondió el primer premio. En Grabado, primer premio, Félix Blanco Saseta; segundo, Juan Messmacher Eman. En Encuadernación, primer premio, Miguel Guevara Castillo; segundo, Alfonso Tenorio Pérez, y en tipografía, primer premio, Enrique Chacón Rodríguez, segundo, Jorge Robles Villalobos.

La ENAG en la provincia

La Escuela Nacional de las Artes Gráficas, en su labor de divulgar las enseñanzas que imparte, ha organizado en diversos lugares del país exhibiciones de los trabajos de sus talleres. Aparte de las reseñadas en números anteriores de esta revista, mencionaremos las realizadas últimamente.

El año próximo pasado se presentó en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Chihuahua, en la ciudad del mismo nombre, un lote de estampas de la Sección de Grabado de la ENAG. En esta exhibición, que fue inaugurada el día 6 de julio del mismo año, participaron 33 alumnos de la carrera presentando 71 obras en las técnicas de grabado en linóleo y madera, en metal y en litografía. Para el catálogo respectivo que editó la Universidad de Chihuahua, escribió una nota explicativa de las actividades de la ENAG el maestro Feliciano Peña.

Esta exposición, abierta durante los meses de julio y agosto en la galería de la Escuela de Artes Plásticas de Chihuahua, fue presentada posteriormente en las ciudades de Parral y Ciudad Juárez en el mes de septiembre del mismo año. Dichas exhibiciones fueron realizadas con la valiosa colaboración de la señora Cristina Romero Vallotto, ex alumna de la carrera de grabado de la ENAG y actualmente directora de la Escuela de Artes Plásticas de Chihuahua.

Atendiendo a una invitación del profesor Antonio Leal y Romero, Vocal de Asuntos Culturales de la Feria Nacional de San Marcos 1960, la Escuela Nacional de las Artes Gráficas envió a la XXV Exposición de Artes Plásticas de dicha Feria, un lote de grabados de los alumnos de la carrera. En este evento participaron dos maestros de la ENAG:

Manuel Herrera Cartalla y Francisco J. Vázquez, que enviaron dibujos. En total las obras presentadas por 10 expositores, fueron 24.

La última y más importante exhibición se efectuó en la ciudad de Xalapa, en la Galería de Arte de la Universidad Veracruzana, en el pasado mes de junio. El lote de obras de los talleres de la ENAG se compuso de 105 trabajos correspondientes a 44 alumnos de las carreras de Ediciones, Grabado y Tipografía y ha sido la más amplia de las realizadas en la provincia. Debido al interés de la Directora de la Galería, señora Sonia Montero, se comisionó al profesor de grabado de la ENAG, José Julio Rodríguez, para sustentar una conferencia en el acto inaugural, que versó sobre "La ilustración del libro a través del tiempo."

Esta exposición fue inaugurada el 16 de mayo anterior y se clausuró el 15 de junio siguiente, habiendo sido elogiada y comentada por la culta sociedad de Xalapa, que tiene fuerte tradición cultural. Es justo mencionar la valiosa colaboración de la señora Edelmira Losilla, alumna egresada de la ENAG y actualmente profesora de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana.

Estos actos de divulgación en la provincia fueron parte de la labor de la Comisión de Exposiciones de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, que integran los maestros Francisco J. Vázquez, Manuel Echauri y Feliciano Peña, y que es la encargada de promover y realizar estos eventos en aquellos lugares que fuere posible, cumpliendo la misión de la ENAG de difundir y enaltecer las Artes Gráficas en el país.

Otras Exposiciones

Con motivo del VIII Congreso Nacional de Pediatría celebrado en la ciudad de Mérida, Yucatán, se efectuó una "Exposición de Pintores y Grabadores Yucatecos de este Siglo" del 1o. al 5 de mayo del presente año. Entre los 40 expositores nativos del estado, es justo mencionar a cinco destacados artistas que han pasado por la ENAG. Son ellos: Fernando Castro Pacheco, profesor comisionado en la entonces Escuela de las Artes del Libro (ahora de Artes Gráficas), actualmente profesor de pintura en la Escuela Central de Pintura y Escultura del INBA y con igual cargo en la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM; Manuel Herrera Cartalla, profesor de encuadernación de nuestra escuela y de pintura en la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM; Raúl Gamboa Cantón, alumno de la entonces Escuela de las Artes del Libro,

destacado pintor y grabador que actualmente desempeña en el país del norte una misión del Instituto Nacional de Bellas Artes; Emilio Vera Granados, alumno fundador de la ENAL y actual profesor de grabado en la Escuela de Artes Plásticas de Mérida, Yucatán, y, finalmente, Francisco J. Vázquez, profesor de grabado de la ENAG y también alumno fundador de la escuela. Cabe mencionar la presencia en esta exposición del profesor Víctor M. Reyes, director de la Escuela de Artesanías dependiente del INBA, autor de un retrato del líder yucateco Felipe Carrillo Puerto.

Nos place enviar nuestras sinceras felicitaciones a tan distinguidos artistas, que honran a la provincia y enaltecen el arte dentro y fuera del país.

GALERIA DE ARTE

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

EXPOSICION

ESCUELA NACIONAL DE ARTES GRAFICAS

16 DE MAYO DE 1960

XALAPA, VER.

Editoriales

El edificio para nuestra escuela

SEÑOR PRESIDENTE:

SABEMOS que desde el mes de junio último en obsequio a un viejo anhelo de maestros y alumnos de la Escuela Nacional de Artes Gráficas (antes Escuela de las Artes del Libro), usted se dignó firmar un decreto que le fue llevado a acuerdo por el secretario de Educación Pública, don Jaime Torres Bodet, en virtud del cual se destina un predio ubicado entre las calles de Emilio Dondé, Tres Guerras, Enrico Martínez y prolongación de General Prim para la construcción del edificio de nuestro plantel.

El texto de dicho Decreto es el siguiente:

ADOLFO LÓPEZ MATEOS, presidente constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes, sabed:

Que de conformidad con lo dispuesto por los artículos 2º fracción III; 22, fracción II; 27; 28, segundo párrafo y 30 de la Ley General de Bienes Nacionales de 31 de diciembre de 1941 y 3º; 6º, fracciones I y II inciso b); 7º fracción I, 9º fracción IX; 104; 105, fracción XII de la Ley Orgánica de la Educación Pública; y

CONSIDERANDO

Primero. Que por decreto presidencial de 16 de marzo de 1944 publicado en el *Diario Oficial* de la Federación de fecha 28 de mayo del mismo año, se retiró del uso común la calle cerrada sin nombre, que mide 10 metros de ancho por 43.85 metros de largo y contigua al jardín público denominado Tres Guerras y este mismo parque público, que tienen las siguientes dimensiones y linderos: al norte, con 45.80 metros, con la calle

Emilio Dondé; al oriente con 94.85 metros, con la calle Enrico Martínez; al sur, con 43.85 metros, con la calle cerrada sin nombre que le es contigua y al poniente, con 105.80 metros, con la primera calle de Tres Guerras, de esta capital, y para que en dichos inmuebles se construyera el edificio del Museo Nacional de Antropología e Historia, dependiente de la Secretaría de Educación Pública.

Segundo. Que a la fecha y por diversas causas no se ha construido el edificio para la institución mencionada en el considerando anterior.

Tercero. Que en el año de 1938 la Secretaría de Educación Pública fundó el plantel denominado Escuela Nacional de las Artes del Libro, con el objeto de fomentar y orientar técnicamente la enseñanza de las artes gráficas.

Cuarto. Que por acuerdo 9329 de 22 de diciembre de 1957, se reformaron los planes de estudios de la Escuela Nacional de las Artes del Libro, y que debido a la necesidad existente de elevar sus enseñanzas a la altura de las exigencias cada vez más crecientes del desarrollo industrial de México, de dotar a los estudiantes de las artes gráficas de una mejor preparación técnica y artística y habiendo entrado además en vigor las reformas al plan de estudios de 1º de enero de 1958, ha surgido la institución denominada Escuela Nacional de las Artes Gráficas.

Quinto. Que en virtud de que el edificio en el que actualmente se encuentra funcionando la Escuela Nacional de las Artes Gráficas, es a todas luces inapropiado e insuficiente para el desarrollo integral de las enseñanzas que en la misma se imparte, he tenido a bien expedir el siguiente

DECRETO

Artículo 1º Se cambien de destino la calle cerrada sin nombre contigua al jardín público denominado Tres Guerras, y este mismo parque público, con las dimensiones y colindancias mencionadas en el considerando primero de este decreto.

Artículo 2º Tanto la calle indicada como el parque de que se trata, serán destinados para la construcción del edificio

que ocupará la Escuela Nacional de Artes Gráficas, dependiente de la Dirección General de Enseñanzas Especiales, de la Subsecretaría de Enseñanzas Técnica y Superior, de la Secretaría de Educación Pública.

TRANSITORIO

Único. Este decreto entrará en vigor el día siguiente de su publicación en el *Diario Oficial* de la federación.

Y en cumplimiento de lo dispuesto por la fracción I del artículo 89 de la Constitución General de la República y para su publicación y debida observancia, promulgo el presente decreto en la residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la ciudad de México, Distrito Federal a los... días del mes de... de mil novecientos sesenta.

El Presidente de la República, *Adolfo López Mateos*
El Secretario de Educación Pública, *Jaime Torres Bodet*

Ahora bien, este decreto fue mandado a firma del Secretario del Patrimonio Nacional, licenciado Eduardo Bustamante, quien, en forma por demás inexplicable para nosotros, no lo ha despachado, y, por consiguiente, no puede surtir sus efectos.

El señor Juan Orozco —director de Bienes Nacionales— nos ha dicho que, pese a la firma de usted, el decreto no tendrá ningún efecto, porque el predio señalado en el mismo queda comprendido dentro de un área destinada a la construcción de diversas dependencias oficiales. Si este dato es cierto, deseamos hacer saber a usted señor Presidente, que de ninguna manera es nuestro propósito entorpecer otros planes de mayor importancia que se hubieran aprobado con posterioridad.

Nosotros serviremos a la nación —en nuestra modesta esfera de educadores en una rama tan específica e importante como las artes gráficas— en el lugar en que se determine construir el edificio.

Esperamos tan sólo que, cualquiera que sea la decisión que se haya tomado, se den desde luego los pasos necesarios para que se busque otro terreno y se inicien las obras; pero si el dato es falso y la demora en la firma del Secretario de Bienes

Nacionales, sólo se debe al papeleo burocrático, rogamos a usted, con el mayor respeto, su intervención para que este asunto sea despachado. Ello sería uno de los mejores actos de su gobierno en pro de la cultura nacional, pues no hay que desconocer que la imprenta es el medio más eficaz y permanente para la difusión de todos los conocimientos humanos. Y nuestro país —cuna de la imprenta americana— tiene una larga y honrosa tradición en este aspecto.

Grabadores de la SMG y de la ENAG en la Bienal

Únicamente trece grabadores fueron seleccionados para figurar en la Sección de Grabado de México, de la Segunda Bienal Interamericana que actualmente se realiza en esta capital, y no sabemos si el material presentado por aquellos fue poco numeroso o si los jurados extremaron su rigor crítico. De todas maneras el conjunto de México resultó interesante, de buena calidad y variado en las técnicas, notándose el afán de aplicar procedimientos poco usuales en nuestro medio, con el deseo de salir de la cansada rutina.

En comparación con la primera Bienal, esta vez el conjunto de México es superior y en cambio la aportación de los otros países participantes no llega a la calidad y cantidad que tuvieron en la Exposición de 1958, que fue magnífica.

La exposición que está abierta al público en las Galerías Chapultepec merece la atención de los conocedores y los amantes de la estampa, aunque el público en general debe quedar desconcertado ante los numerosos “abstractos” que no le dicen nada.

En el grupo de México figuran ocho miembros de la Sociedad Mexicana de Grabadores que son Carlos Alvarado Lang, Félix Blanco Saseta, Dolores Cueto, José Julio Rodríguez, Francisco Moreno Capdevila, Isidoro Ocampo, Carlos Sommer y Paulina Trejo, algunos también maestros o egresados de la ENAG.

José Julio Rodríguez presenta dos maderas de finos trazos y ambiente provinciano, “Jardín” y “Casa de Querétaro” te-

mas que dicho artista realiza con verdadero cariño a líneas de buril, y, además, un magnífico paisaje titulado "El Olivo", madera al hilo a dos tintas, con trazos sencillos cortados a navaja, muy bien trazado en su composición.

Dolores Cueto vuelve a hacer gala de sus conocimientos del aguatinta, mostrando tres metales, dos de ellos titulados "Quimeras" y el otro "Danzante de Oaxaca". Para nuestro gusto una de las "Quimeras" con el tema de los juguetes mexicanos, es una de las mejores obras del conjunto.

Francisco Moreno Capdevila, uno de los artistas premiados, presenta dos metales grandes con los títulos de "Prisionero No. 1" y "Prisionero No. 2" resueltos con trazos vigorosos a la manera de gofrados, imprimiendo las planchas en relieve y a color.

Isidoro Ocampo nos muestra tres trabajos entre los que figura uno llamado "Aguador", a la punta seca, que nos parece muy bueno dentro de esta difícil técnica.

Paulina Trejo nos asombra un poco con el aguatinta llamada "Despojos Humanos", un tema patético bien logrado en grises y negros, distinto a sus trabajos anteriores.

De Félix Blanco Saseta vemos dos obras en color de gran tamaño, hechas a base de una combinación de maderas y planchas de hierro llamadas "Pescadores de Ayer" y "Lago de Chapultepec". Esta última combina la suavidad de los colores matizados con las líneas negras que dividen toda la composición, con una reminiscencia de la técnica de los vitrales.

Carlos Sommer es el expresionista del grupo; los títulos de sus grabados a color dan de por sí una idea de su estilo de amarga crítica y un tanto caricaturesco "Vieja papando moscas" y "El Capitán Centellas".

De las estampas de Carlos Alvarado Lang el paisaje nocturno titulado "Los Volcanes" nos parece excelente, y en él se lograron los clásicos negros profundos y aterciopelados característicos de la mezzotinta.

Para terminar estas apresuradas notas diremos que nuestra Escuela sigue contribuyendo a la realización de la obra de los artistas grabadores, estudiantes o profesionales, que encuentran en sus talleres la atención y los conocimientos de sus maestros.



Prensa de Josse Bade (Jocodus Badius Ascensius)
famoso impresor de los siglos xv y xvi.

LOS LIBROS en la ANTIGÜEDAD

POR PABLO G. MACÍAS
Profesor de Historia del Libro

VIII

LA PRODUCCIÓN DE LOS INCUNABLES

TIPOS Y PRENSAS

EL PRIMER REQUISITO del impresor del siglo xv era poseer una fuente de tipos, de cuerpo rectangular y altura uniformes, de manera que los caracteres pudieran pararse juntos para su impresión.

Mucho se ha hablado sobre el material y el método con que esos tipos fueron hechos. Lo más probable es que los modelos de cada letra hayan sido grabados en madera y con ellos se hubieran formado moldes de barro fino para vaciar en la cavidad plomo o alguna aleación de metales, retocándose

después a mano para corregir las imperfecciones de la fundición. Es posible, dados los adelantos de la época en cuanto concierne a la siderurgia, que muy pronto la madera de los punzones y el barro de las matrices hayan sido substituidos por materiales más resistentes, tales como el bronce y el cobre, lo que hizo posible la producción de tipos pequeños y de rasgos más finos.

Al principio no había ninguna regla fija respecto al alto de los tipos, excepto que debía ser adecuado para permitir que se amarrara firmemente la página.

Por lo tanto, los tipos de un impresor del siglo xv diferían en alto de los de otro, aunque la variante no era grande y en su conjunto tenían más o menos el alto del tipo que se usa hoy en día.

Podemos tener una idea de la manera como el tipo estaba dispuesto en las cajas, a través de grabados de la época que muestran el interior de alguna imprenta. Las cajas eran mucho más grandes de las que se emplean ahora, tal vez porque la mayoría de los tipos eran también de cuerpo grande y estaban colocados en una posición mucho más oblicua de lo que se acostumbra actualmente.

La composición se “paraba” al tamaño de la página, y no en “galeras” co-

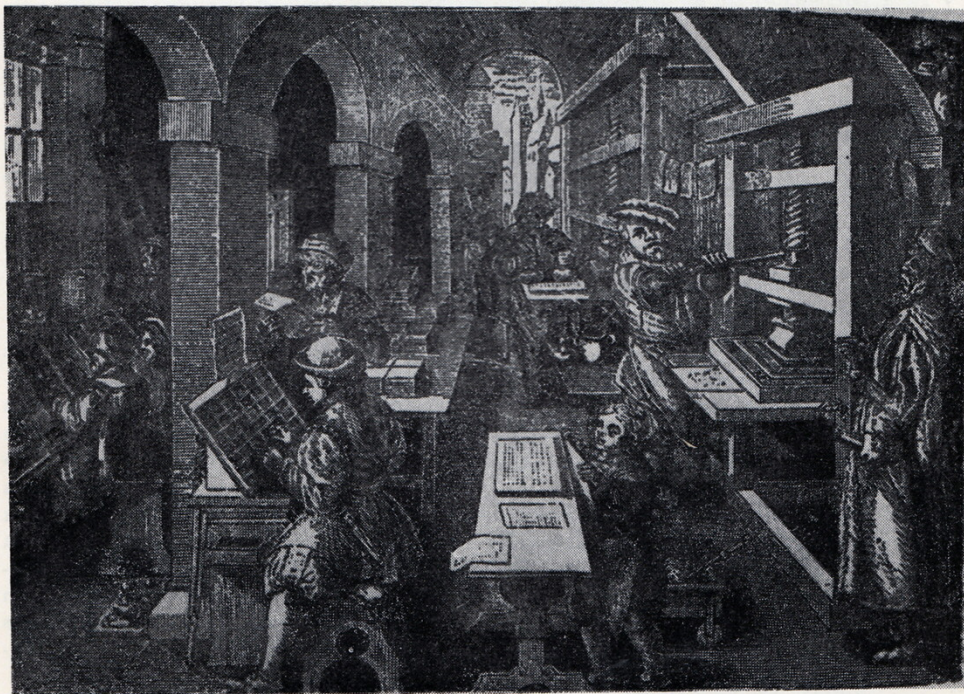
mo hoy es lo normal. Es probable que se fuera colocando directamente en un marco, cuya exacta disposición y manejo nos son desconocidos. Puede presumirse que el “componedor” se usó desde las primeras épocas de la imprenta, pero no se encuentra referencia al mismo en ningún documento del siglo xv.

LAS PRENSAS

El segundo requisito del impresor era la prensa, la que sólo tuvo que adaptar de las prensas de tornillo que se usaban para otros oficios.

No se conocen con exactitud las características de la prensa que usaron Gutenberg y sus sucesores inmediatos, pero podemos suponer que tenía mucha

Ph. Galle, artista del buril, hizo este grabado que representa el interior de un taller de imprenta del siglo xvi.



semejanza con la de los impresores que vinieron después, cuya fisonomía se ha reproducido en varias estampas del siglo xv. La más antigua de éstas aparece en una edición de *Grant danse macabre des hommes* publicada en Lyon, Francia, en 1499.

Con mayor claridad está representada una prensa en la marca de imprenta de Jodocus Badius Ascensius, que trabajaba en París por los años 1507-1532. En este grabado aparece la prensa en acción, o sea en el momento en que el prensista hace fuerza para bajar la platina hacia el lugar donde se encuentra la "forma" y producir la impresión.

Todas las ilustraciones sobre tal tema coinciden en mostrar una prensa sólidamente construida, que consta siempre de un carro horizontal en el que se coloca la forma entintada. La platina sube y baja por medio de un mecanismo de tornillo, manejado con una larga palanca. Se necesitaba considerable esfuerzo para manejar dicha palanca, y siempre se ve que la máquina está de alguna manera sujeta al techo.

Como se dijo respecto de los tipos, cada impresor debía, al instalar su taller, confeccionar su prensa a menos de que pudiera adquirir el equipo de un predecesor.

EL GRABADO EN MADERA

El arte de grabar en madera —según hemos dicho en artículos precedentes— se conocía en Europa mucho tiempo antes de la aparición de la imprenta. En libros xilográficos las ilustraciones se habían combinado con el texto, de manera que era lógico que se pensara en utilizar grabados en madera dentro de los libros formados con tipo.

Sin embargo, este paso no se dio inmediatamente. Fue hasta 1460 cuando

Albrecht Pfister, en Bamberg, combinó ambos procedimientos. Los libros de Pfister eran de carácter popular, distinguiéndose en esto de la mayoría de los de la época, que en su mayor parte consistían en obras teológicas y académicas. Los grabados que empleó en las ilustraciones se componían de líneas simples, seguramente con el propósito de ser iluminadas a mano antes de darse al público. Casi todos los ejemplares que se conocen ostentan colores.

El siguiente impresor que hizo libros con grabados de madera fue Gunther Zainer, en Augsburg. Al principio imprimía por separado los grabados y el tipo, como se puede comprobar por los defectos de registro en los ejemplares preservados hasta la fecha. Esto obedecía, sin duda, a que el alto de los grabados era diferente del de los tipos. Más adelante resolvió mejor dicho problema, pues tal cosa se deduce de una serie de libros muy bien ilustrados, entre éstos una Biblia en alemán que es quizá la primera biblia ilustrada.

Ratdolt, impresor alemán que ya hemos citado varias veces en anteriores notas, se dedicó a hacer libros litúrgicos, matemáticos y astronómicos. Su *Obsequiale*, impreso en Augsburg en 1487, es el primer libro con ilustraciones impresas en color.

La mayoría de los nombres de los primeros grabadores permanece ignorada, hasta la aparición del gran maestro Alberto Durero. Este artista que, según Arthur Hind, "encontró en el grabado en madera el medio más perfecto para la expresión de su genio, es, quizá, la más grande figura en toda la historia de este arte". Durero trabajó en Nuremberg, en Basilea y en Italia. Son famosos sus quince grandes grabados para el *Apocalipsis*, publicado en Nü-



wol gegeben. Mein schwere mocht ir ritter sein.
 Vil leute das gros wunder nam. Wan er mit eisen
 bedeket wart. So verlos er auff der selben vart.
 Sein schwere vnd alle sein krafft. Do sprach des
 heisers weisheit schaff. Der stein ist herre auch gleich
 wan vber alle künreich. Ist herre euer gewalt. Als
 des steins manigfalt. Die weil ir mugt das lebē ge-
 hā. So mag euch nymāt widerstā. So seit ir schwere
 als der stein. Alle dise werlt was euch elc. Aber
 wan ir geualler nyder. So kumpt euer krafft nit
 wider. Als schnelle euer haubt wirt bedacht. So
 habt ir verlorn euer macht. Darumb so rat ich.
 Das ir seit bedechtiglich. Wan ir seit tolich. Das
 sage ich euch sicherlich. Vnd sullet euch richte auff

Aus Ulrich Boners *Edelstein*. Albrecht Pfister, Bamberg 1461.
 En esta página pueden apreciarse perfectamente los defectos del registro.

remberg en 1498. La gran perfección técnica de este maestro se debe en parte a que dibujaba directamente sobre la madera y supervisaba él mismo el corte y la impresión de sus temas. El grabado se empleó sucesivamente en Italia, Holanda, Francia, España e Inglaterra.

De los libros ilustrados del siglo xv, los alemanes son los más numerosos y los italianos los de mejor calidad. Entre éstos descuella como obra maestra el *Hyonerotomachia Poliphili*, por Francesco Dolonna, impreso por Aldo Manucio en 1499; si literariamente tiene poco valor es, en cambio, un modelo de armonía entre la tipografía y la ilustración.

EL GRABADO EN METAL

No todas las ilustraciones de los libros primitivos eran grabados en madera. También se usó el intaglio y el cobre, aunque de manera muy limitada. Los resultados obtenidos, al parecer no fueron buenos, puesto que vemos que casi todos los impresores que utilizaron esta técnica, al poco tiempo la abandonaron. Algunos libros que primero aparecieron con ilustraciones en metal se publicaron después con grabados en madera, lo cual prueba que las facilidades que esto representaba para la impresión compensaban ampliamente al gasto de repetir los grabados.

Porque la dificultad consiste en que los grabados intaglio no pueden imprimirse ni en la misma prensa ni con el mismo procedimiento que las formas de tipo. Se necesitaban dos impresiones del todo independientes en cada página ilustrada, mientras que usando grabados en madera la impresión es simultánea. Esto, que en sí ya es una gran ventaja, evita además los problemas del registro, o sea que la ilustración quede en el lu-

gar que le corresponde con respecto al texto.

Obtener un buen registro presentaba tales dificultades, que en los libros primitivos en los cuales se usaron grabados en metal, éstos aparecen en hojas separadas, mismas que se colocaban después en el libro; o bien se imprimían en papel delgado, se les recortaba y pegaba en el lugar correspondiente.

Sin embargo, la finura del detalle que permite el grabado en metal lo hacía casi insustituible para la impresión de mapas y cartas geográficas.

El grabado en metal es posterior al grabado en madera. La primera aguafuerte fechada es del año 1446; representa una escena de la Pasión y el artista es anónimo.

Por esos años había grabadores en Alemania, en Flandes y en la Borgoña. Es imposible precisar cuáles fueron los primeros libros con grabados en metal. En un ejemplar del *Recuyell of the Hystories of Troye* traducida al inglés y publicado por William Caxton en la ciudad de Brujas, se ha conservado un grabado al buril que representa a Caxton ofreciendo un ejemplar de su obra a Margarita de Borgoña. Es probable que este grabado sea casi contemporáneo de la edición (1474-1476), aunque no se trata de una ilustración del libro, sino de algo que se agregó al volumen destinado a la duquesa.

Uno de los primeros libros con grabados en metal es la *Cosmographia* de Tolomeo, impresa en Boloña, por Dominicus de Lapis, y terminada el 23 de junio de 1477. Incluye veintidós mapas grabados por Taddeo Crivelli de Ferrara. Una edición más fina del mismo libro se imprimió en Roma en 1478, por Buckinck, con veintisiete mapas muy bien impresos, cuyo grabado, o cuando menos el dibujo se debe a Conrado

Thus endeth the seconde booke of the recule of the his-
 tories of Tropes/Whiche bookes were late trans-
 lated m to frenshe out of latyn/by the labour of the vene-
 rable persone maoul le feure prest as a fore is saide/ And
 by me indigne and vnworthy translated m to this rude
 englissh/ by the comandement of my saide redoubtid lady
 duchess of Bourgone: And for as moche as I suppose
 the saide two bookes ben not had to fore this tyme in oure
 englissh langage, therfore I had the better will to accom-
 plisse this saide werke/ whiche werke was begonne in
 Brugis/ & contynued in gaunt And synsshid in Coleyn
 in the tyme of þe troublous world/ and of the grete deu-
 fions being and regnyng as well in the royaumes of
 englonde and fraunce as in all other places vnpuersally
 thurgh the world that is to wete the yere of our lord a
 thousande four hundred lxxi. And as for the thirde booke
 whiche treteth of the generall & last destrucion of Troie
 hit nedeth not to translate hit in to englissh/ for as mo-
 che as that worshifull & religiouse man dan John Ridgate
 monke of Burge did translate hit but late/ after whos
 werke I fere to take vpon me that am not worthy to bee
 his pennis & ynke borne after hym. to medle me in that
 werke. But yet for as moche as I am bounde to con-
 templaie my sayde ladies goode grace and also that his
 werke is in tyme/ And as fere as I knowe hit is not
 had in prose in our tonge/ And also peradventure/ he
 translated after some other Auctor than this is/ And
 yet for as moche as dyuerse men ben of dyuerse despres.
 Some to rede in Ryne and metre. and some in prose
 And also be cause that I haue now gooder leizer being in
 Coleyn And haue none other thyng to doo at this tyme

Sweynheym, uno de los introductores de la imprenta en Italia.

Niccolo de Lorenzo, impresor florentino, fue uno de los entusiastas del grabado en metal. En 1477 publicó el *Monte Sancto di Dio* por Antonio Bettini, con tres grabados en metal, uno de ellos mal registrado. La segunda edición de este libro lleva grabados en madera en sustitución de los de metal. Sin embargo, no cesó en su entusiasmo por el grabado en metal y proyectó la primera edición ilustrada de la *Divina Comedia* de Dante, pero no pasó de los primeros cantos del Infierno y tuvo que abandonar la empresa.

El grabado en metal, prácticamente, no se usó para la ilustración de libros en Alemania, Francia y España.

DECORACIÓN DE LOS LIBROS PRIMITIVOS

El afán de hacer del libro una cosa bella fue simultáneo a los esfuerzos por encontrar una técnica para imprimirlos. Ya en el primer impreso fechado —o sea la concesión papal de indulgencias publicada en Maguncia en 1454— vemos iniciales de tamaño mayor al tipo y adornadas, lo que, aunque en forma incipiente, representa un elemento de decoración.

En el famoso *Salterio* de Fust y Schoeffer, las capitulares impresas a dos colores —azul y rojo o sólo en rojo— son extraordinariamente hermosas y el registro de los colores muy perfecto. Mucho se ha discutido acerca de la forma como fueron realizadas. Algunos piensan que se grabaron en madera y otros que en bronce por un hábil orfebre. En todo caso, es evidente que su impresión fue posterior a la del texto en negro, ya que algunos de sus rasgos se enciman sobre éste.

Capitulares semejantes aparecen en otros libros de Fust y Schoeffer: el *Durandus* y el *Canon Missae*, del año 1459. Las obras posteriores publicadas en Maguncia ostentan capitulares de un solo color, lo cual prueba que el trabajo de imprimir a dos colores se compensó por los resultados.

El siguiente intento a favor de la decoración de los libros lo encontramos en Italia, aunque al principio los adornos no se imprimían sino que los *rubricadores* los realizaban a mano. Pronto aparecieron elementos de decoración propiamente tipográficos, o sean orlas y remates. El primero en usarlos fue Ernard Ratdolt, originario de Augsburgo, pero instalado en Venecia. Los dibujos de las iniciales y orlas que han hecho famoso a Ratdolt se deben probablemente a su socio Bernhard, que era pintor. En algunos una fina línea forma los motivos ornamentales, pero la mayoría de las orlas ostentan dibujos florales blancos sobre un fondo negro. Estos grabados en madera establecieron una escuela de decoración tipográfica que persistió casi inmodificada hasta la época de William Morris y sus discípulos.

Pronto empezaron a hacerse punzones, matrices y tipos fundidos con motivos decorativos. Los primeros florones de este tipo se encuentran en el *Arte di ben morire*, impreso en Verona en 1478.

Alemania y Francia desarrollaron la decoración de libros, usando indistintamente grabados en madera y adornos fundidos. También aparecen volúmenes decorados en Inglaterra, España y Portugal. En los libros españoles es muy frecuente encontrar escudos grabados en madera y juegos de franjas combinadas de diferentes maneras, según la portada que se trata de adornar.



El libro y su ornamentación

POR FELICIANO PEÑA
Profesor de Dibujo Ornamental

VIII

EN EL ARTÍCULO anterior nos hemos referido al grabado para imprimir guardas, haciendo una breve relación de cómo se graba el linóleo, cómo se entinta y cómo se imprime, terminando dicho artículo precisamente con la explicación de cómo se coloca la plancha grabada y el papel en la prensa de dorar o copiar.

Continuando con el tema diremos que antes de realizar las impresiones definitivas, es necesario hacer pruebas en cualquier papel para observar si los detalles del grabado están correctamente interpretados, si la plancha no tiene alguna desigualdad en su espesor, y buscar el color conveniente de la tinta. En el caso de que exista alguna depresión

en la plancha, se le calzará con papeles delgados pegados con engrudo precisamente en la parte posterior del lugar de la falla. Respecto al papel, debe ser de buena o siquiera mediana calidad, porque no vale la pena hacer grabado para imprimirlo en papel corriente, recomendándose los papeles Corsican, "Fiesta", los Bond de buena clase y los papeles verjurados como el llamado "Biblos" o "Marfil" y el "mimeógrafo". El papel debe ser de color, usándose el blanco excepcionalmente en el caso de que el grabado esté hecho con tallas cerradas que dejen ver espacios reducidos del fondo blanco. Los colores de las tintas estarán en armonía con el tono del papel, siendo los tonos marfil y el gris los más apropiados para lograr combinaciones de buen gusto. Se recomiendan los papeles de tonos apagados, de matiz "pastel", evitando los tonos brillantes anilinosos.

Es conveniente que el papel para las guardas se corte antes de imprimirlo, dejándolo a la medida en que será aprovechado (con un pequeño margen sobrante). La colocación de la plancha se controla por medio de líneas de lápiz como guías. En el conjunto no deben notarse las uniones entre una impresión y otra, ni debe variar el tono de la tinta, por lo que se prepara de antemano la cantidad suficiente para todo el tiro.

Los grabados en linóleo son bastante resistentes y se pueden imprimir repetidas veces, cuidando de no maltratarlos con presiones excesivas o disparejas. Y variando los colores del papel y la tinta, con una misma plancha se pueden hacer guardas de aspectos diferentes.

Para la limpieza de la tinta en las planchas, el rodillo y el tintero, se emplea gasolina y trapos limpios.

Si es necesario hacer una corrección

en la guarda impresa, en el caso de una falla de impresión se retocará con un poco del mismo color diluido en bencina y aplicado con un pincel de acuarela.

Tanto los amantes de los libros como los encuadernadores saben la importancia que tienen las guardas en una encuadernación artística, y el grabado en linóleo o madera es un excelente procedimiento para lograrlas. En el caso de que alguna persona interesada en este procedimiento quisiera obtener explicaciones más detalladas, puede escribir a la *Sección de consultas por correspondencia* de nuestra revista.

Otra aplicación para el ornato del libro empleando el linóleo, consiste en imprimir la plancha grabada directamente sobre la piel con la que se ha encuadernado el libro. Esta novedosa aplicación la ideó el maestro Alfonso Tovar, el cual realizó bellas decoraciones con dicho procedimiento.

La piel que se emplee deberá ser "cabra para grabar", que por su calidad suave permite un ligero hundimiento en la presión y una impresión uniforme en la prensa de dorar. Desde luego que esta aplicación del grabado no puede desplazar el uso de los hierros y el mosaico de piel, procedimientos clásicos de la encuadernación; pero empleándolo con discreción y buen gusto da una nota de agradable variedad.

Respecto al tema de los dibujos no hay ninguna limitación a la inventiva o imaginación, y sólo recomendamos que no figuren detalles muy grandes o llamativos, porque al repetirse éstos en el papel molestarían con su estridencia. No es conveniente, por otra parte, que los motivos sean distribuidos de manera exacta y mecánica, porque así parecería una impresión comercial, perdiendo su carácter de obra manual.



Fig. 2. Otro ejemplo de grabado en linóleo aplicado a la impresión de guardas.



Fig. 3. Muestra de papel para guardas realizadas en grabado en linóleo.

El grabado en **MEXICO**

Por JOSÉ JULIO RODRIGUEZ
Profesor de Grabado

Técnica de la litografía

LA TÉCNICA de la litografía se contrae a dibujar con lápiz o tinta grasa, por medio de la pluma o del pincel, sobre una piedra graneada de naturaleza especial o bien sobre una lámina de zinc o aluminio.

Ha de evitarse el engrase con las manos y el aliento, por la caída de una partícula de la boca. Su transporte y los peligros de rotura en la prensa por diferencias extremadas de temperatura, indujeron a Senefelder a crear el *Stone-paper*, sin que él lograra muy positivos resultados.



*Las Madres. Litografía a lápiz, autora
ÁNGELES GARDUÑO*

Las mejores piedras proceden de Baviera. Están compuestas de carbonato de cal y ácido carbónico, el cual, como es combatido por los ácidos o sales que lo evaporan haciendo soluble y desmenuzable el principio calcáreo, deja a los cuerpos grasos como opuestos únicos, por lo que la litografía se debe a la lucha entre la grasa y el ácido.

Las piedras mejores son grises. Éstas denotan mayor densidad y superior resistencia al tiraje. El desbastado por el pulimento se hace frotando cuidadosamente dos piedras encaradas, mojando

la superficie con agua de greda. Se juzga de su estado y planeamiento por contacto con una regla de acero.

Las piedras utilizadas se borran con pómez y asperón. Actualmente se emplea el carborundum.

El graneado se consigue aplicando delicadamente arena amarilla, tamizada, frotada y libre de impurezas, hasta advertir que las piedras preparadas tienden a juntarse y adherirse. Entonces, para afinarlas mejor, se pasa sobre la superficie una moleta de vidrio, con lo cual las piedras quedan habilitadas para reproducir dibujos de cuidada ejecución.

Las planchas de zinc son muy delgadas y flexibles, pues sólo tienen un milímetro de espesor. Se granean con menor o mayor aspereza, como las piedras, según el trabajo de pluma o de lápiz que se intente ejecutar, a fin de evitar el peligro de empaste en la tirada. La operación es como sigue: en una amplia cubeta movida por la rotación de un eje excéntrico que transforma su movimiento circular continuo en rectilíneo alternativo, se deposita la plancha de zinc y sobre ella corren y tropiezan, en revolución derivada en todas direcciones, unas bolitas de vidrio esmerilado, análogas a las canicas. Este ajetreo extenso de rozamiento con la superficie, produce la eliminación de partículas del guarnecido de la lámina, que, por este medio, queda graneada a voluntad en función del tiempo empleado en la maniobra.

Después de un leve lavado con agua acidulada con ácido acético, probando si sabe a vinagre y extendiéndolo con una esponja sobre la lámina, se aclara con agua limpia al chorro de la fuente, dejándola secar en seguida.

Para evitar las manchas irisadas que

quedan en el metal usando la esponja, preferimos sumergir la plancha en la cubeta que contiene el agua acidulada, u otra compuesta por una disolución de ácido nítrico al 3 por 100 mezclada con alumbre, con cuyo uso se blanquea levemente la superficie, permitiendo apreciar mejor los trazos llenos y los grises del lápiz.

Si el dibujo quiere hacerse con calco a fin de que al llevar la litografía a la prensa no aparezca la imagen invertida, puede dibujarse con lápiz de sanguina sobre papel transparente, y pasarlo por frotación, mediante un útil apropiado, con lo cual los contornos quedan en condiciones de repasarse con el lápiz litográfico.

Los lápices se fabrican en orden de dureza y están numerados del 1 al 6.

La tinta la fabrica la casa A. W. Faber, de París, en barras planas de unos 8 centímetros de longitud, y se emplea frotándola primero en seco en un platillo templado, y cuando se ha dejado la cantidad suficiente, se añade agua tibia y con el dedo se disolverá suavemente para evitar que haga espuma, quedando en condiciones de usarse.

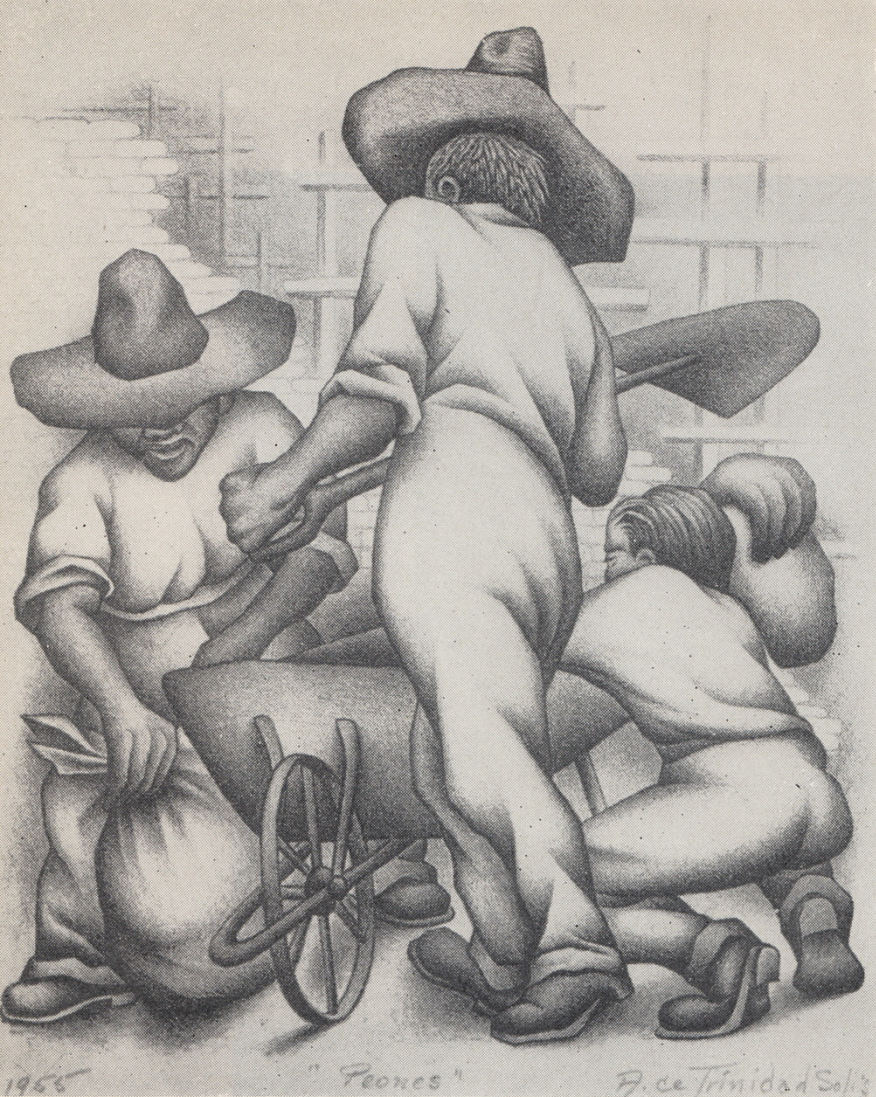
El lápiz inventado por Senefelder, se hace fundiendo jabón en escamas en la proporción de 45 partes por 60 de sebo purificado, 75 de cera virgen, 30 de goma laca y 15 de negro de humo, echando la pasta caliente en moldes para darle forma de barritas redondas con una longitud de 6 centímetros.

El lápiz se afila al revés de los corrientes, comenzando por la punta para evitar el desmenuzamiento.

Después de realizado el dibujo en la piedra, se acidula ésta para eliminar el álcali que encierra la materia en cierta proporción, pues de otro modo, por ser soluble al agua, los trazos irían padeciendo con el lavado repetido, y, ade-



Don Juanito. Litografía a la
"manera negra", autora VITA
CASTRO



Peones. Litografía a lápiz, autor ALBERTO DE TRINIDAD

más, como los intersticios del grano se engrasan fácilmente, si no se limpian, tomarán la tinta lo mismo que el dibujo. Por ello se acidula la piedra como hemos dicho, empleando para el lápiz una solución de ácido nítrico a 2 grados Baumé. Al efecto se inclina el bloque,

procurando que queden abajo las partes más nutridas del trabajo para que durante un minuto resbale el líquido proyectado y no se detengan las gotas. Los márgenes se limpiarán asimismo con este líquido, para eliminar las posibles suciedades de los dedos.



Madre y Niño. Litografía a lápiz, autor JOHN WILSON

De la clasificación y análisis de la **LETRA** *de imprenta*

Por FRANCISCO DÍAZ DE LEÓN
(del Seminario de Cultura Mexicana)

QUIEN OBSERVE atentamente la forma diversa de los caracteres de imprenta que a diario se ven en los libros, revistas e impresos murales, encontrará que priva una aparente anarquía en los detalles anatómicos de la letra, y, en consecuencia, supongamos una "A", que suele encontrarse constituida unas veces con trazos de espesor uniforme y otras con gruesos y delgados.

A pesar de que todas las veces reconocamos su forma original, tendrá ésta tantas variantes y tal personalidad como los mismos rasgos que distinguen y hacen inconfundibles nuestros rostros. Cuando la clientela de un taller tipográfico desea conocer los materiales de que dispone el taller para hacer la elección del tipo más a propósito para determinado trabajo, solicita ver el catá-

logo y conforme a él elige lo que le convenga, desconociendo la forma, tradición y uso de la letra. Si esto acontece con el público carente de conocimientos, existen, sin embargo, personas que sí tienen una idea clara de los materiales que desean y al no existir en nuestro medio una clasificación racional para la letra de imprenta, tropiezan con grandes dificultades y pérdidas de tiempo para explicarse y ser comprendidos por los hombres del oficio. En las mismas imprentas, por considerable disciplina que algunas tengan, existe una gran confusión en el ordenamiento de las cajas, y así vemos a diario que junto a una serie Bodoni se acomoda un Caslon o un Sans Serif, sin que exista entre ellos ninguna relación ni histórica ni anatómica.

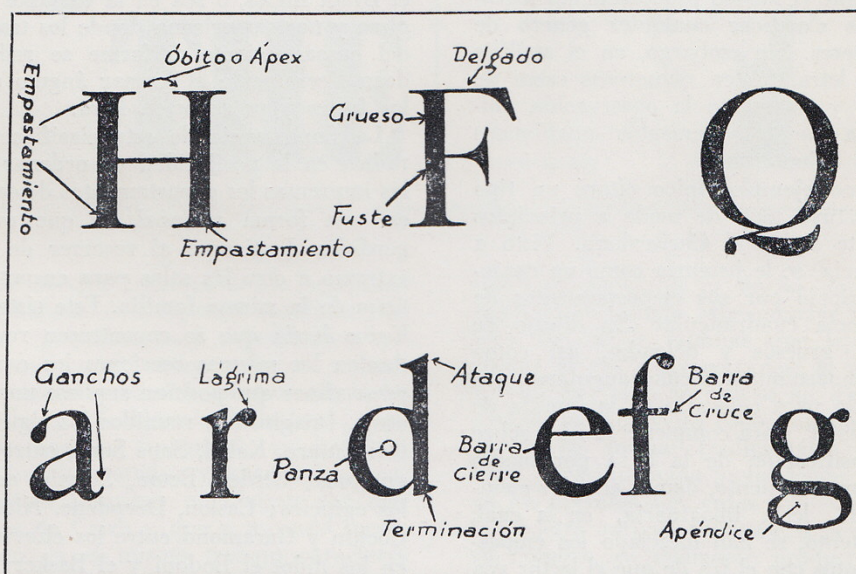
El sistema más conveniente y que resuelve de una vez el problema es, en mi concepto, el que siguió a partir de 1915 el tipógrafo francés Thibaudeau y por medio del cual se obtienen los mejores resultados para clasificar los millares de productos tipográficos empleados en la imprenta. Dicho sistema se basa en la carencia o forma de esos trazos que desbordan lateralmente en la letra y el procedimiento consiste en agruparlas en cuatro grandes familias.

La primera alojará los caracteres de un trazo uniforme que carezcan de gruesos y delgados así como de desbordamientos laterales, cuyo nombre técnico es el de "óbito" y también "ápice" el superior, y el de "empastamiento" el inferior. En este grupo clasificaríamos un carácter muy popular en nuestros días: el Sans Serif. A esta primera familia le llama Thibaudeau letra anti-

gua o de bastón, porque su forma es derivada de los caracteres fenicios, base de la letra actual.

En la segunda, colocaremos caracteres también de trazo uniforme que tengan empastamientos cuadrangulares que recibirán a su vez el nombre de egipcios, tal vez por el sentido de fuerza que crea su tosco dibujo. En algunas inscripciones numismáticas griegas aparece esta variedad unos setecientos años antes de Jesucristo. En la tipografía actual colocaríamos en este grupo el carácter Stymie.

Corresponden a la tercera familia caracteres con gruesos y delgados que a su vez tengan empastamientos triangulares, los cuales reciben la denominación de elzevirianos, a pesar de que su origen nada tiene que ver con los célebres impresores holandeses. Esta forma de letra la encontramos en inscripciones



lapidarias romanas de la época imperial. Como ejemplo típico actual señalaremos los caracteres Benedictine, Cochon y Caslon.

La cuarta y última familia dentro del cuadro de Thibaudeau la representan los caracteres con gruesos, delgados y empastamientos filiformes cuyo origen está en el tipo creado por los impresores franceses Didot, de quienes toma su nombre. Entre los materiales modernos el Didot está representado, por ejemplo, por el Bodoni.

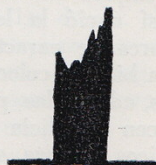
Agrupados así en cuatro familias todos los caracteres de imprenta de dibujo romano, podremos sin vacilación, después de analizar sus empastamientos, clasificar toda letra de imprenta. Si tenemos a la vista un tipo Baskerville y deseamos colocarlo entre la familia correspondiente, notaremos que su dibujo es con gruesos y delgados y que sus empastamientos son filiformes. Entonces, lo colocaríamos entre los Didot y mediante el mismo procedimiento lograríamos clasificar cualquier género de caracteres. Sin embargo, en el análisis de la letra existen numerosos casos de duda, y solamente la observación cuidadosa de los elementos anatómicos puede orientarnos.

Como ejemplo típico citaré un tipo que estuvo muy de moda a principios de este siglo: el Cheltenham. Visto a distancia, se le juzgaría como un carácter egipcio por sus empastamientos de tendencia cuadrangular. Su dibujo de trazos gruesos y delgados, así como sus empastamientos cuadrangulares, nos guiarán para colocarlo en la familia de los elzevir. Para completar la idea sobre la clasificación de la letra por medio del empastamiento, damos algunos ejemplos de letra imaginaria, en la cual, de intento, se han mezclado los empastamientos con el fin de que el lector vea

en qué consisten los errores, puesto que es imposible encontrar caracteres con óbitos elzevirianos y empastamientos Didot, como tampoco hay ninguna letra egipcia con elementos de antigua.

El cuadro de Thibaudeau señala, además, algunos subtipos dentro de las familias, caracterizados por pequeños detalles que alteran en algo su dibujo. La letra antigua, por la sencillez de su construcción, no puede tenerlos; en cambio, la egipcia tiene el subtipo denominado egipcio inglés cuya variante son los trazos curvados de la parte interna de sus empastamientos. Existe un segundo subtipo en la misma letra, en la llamada italiana, egipcia muy empleada por los tipógrafos románticos, cuya monstruosidad consiste en tener la parte que cimenta toda letra, el fuste, en forma delgada y los empastamientos condensados o extendidos con gruesos muy exagerados. La familia elzevir carece de subtipos y el Didot lo tiene en el Didot inglés, o sea en la variante inglesa y norteamericana donde los trazos del empastamiento filiforme se redondean ligeramente al formar ángulo con los fustes y patas de la letra.

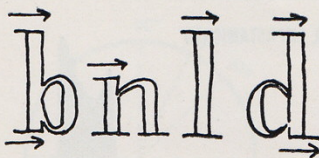
La importancia de esta clasificación radica en la posibilidad de ordenar en las imprentas los departamentos de cajas en una forma racional, lo que evita pérdidas de tiempo al recorrer de un extremo a otro las salas para encontrar tipos de la misma familia. Este sistema lógico haría que se encontrasen reunidas en las mismas secciones los caracteres afines que podrían suplirse unos a otros. Imaginemos reunidos los siguientes: Futura, Kabel, Sans Serif, entre los antiguos; Girder, Beton, Stymie, entre los egipcios; Caslon, Deepdene, Nicolás Cochon y Garamond entre los elzevir, y en los didot el Bodoni y el Baskerville.

1. ANTIGUA	FORMAS DEL EMPASTAMIENTO
ERIC	CARECE DE ELLOS 
2. EGIPCIA	
RITO	CUADRANGULARES
3. ELZEVR	
YES	TRIANGULARES
4 DIDOT	
THE	FILIFORMES

La elección correcta de los caracteres que habrán de usarse en cualquier trabajo tipográfico, está supeditada a reglas que no se pueden violar de ordinario cuando se conoce, aunque sea superficialmente, la historia de la letra; pero entre nuestros tipógrafos, los hay con gustos disparatados y anacrónicos, capaces de imprimir un *Quijote* con matrices de Cairo y que a menudo incorporan en el mismo trabajo caracteres elzevirianos y didot. Es cierto que el

tipógrafo moderno es dueño de giros imprevistos cuando sabe mezclar caracteres de varias familias que lejos de chocar al ojo del espectador, lo atraen y fascinan; pero en esto se advierte un sentido estético y un conocimiento agudo de las formas tradicionales de la letra, cuya iniciación pretendemos hacer en los párrafos siguientes.

La letra antigua o bastón, a pesar de su nombre, es solamente producto del siglo XIX, cuando la litografía hace su



FORMA DEL ATAQUE Y TERMINACION EN EL DIDOT



FORMA DEL ATAQUE Y TERMINACION EN EL ELZEVR

aparición. Fue preciso escribir al pie de los dibujos ejecutados en la piedra calcárea la leyenda alusiva a la caricatura política o a la imagen romántica y para ello se empleó una letra de trazos sencillos. Así nació la letra antigua y los fundidores de caracteres la incorporaron a la bizarra colección de letras sombreadas, adornadas, perladas y vaciadas, que hacen la delicia de los frontispicios románticos. Nunca se empleó este carácter como tipo de labor en los libros y su empleo fue limitado a ciertos usos. Al llegar el movimiento de renovación plástica de la tipografía en el siglo actual, la letra antigua fue reclamada por su funcionalismo, y en la actualidad existen cuantiosas series populares como la Bernhard, Futura, Kabel, Metro, Tempo, Sans Serif, etcétera, a las cuales sólo la forma de una lágrima o la dirección de una barra de cierre las diferencia. Un libro impreso con estos caracteres sería de lectura difícil; por esto se le ha dejado en el sitio preponderante de la publicidad, en donde luce admirablemente su forma airosa.

La egipcia es un producto de origen similar a la antigua. Como ella, nació de la litografía y al trazo capilar primitivo se le agregaron los empastamientos. Figuró en primer término entre los materiales románticos. La nueva tipografía, cansada de las formas tradicionales, vio en este carácter de forma constructiva un elemento muy de acuerdo con sus ideales plásticos. Un libro impreso con letra egipcia sería de lectura fatigosa, y por lo mismo, su lugar está al lado de la antigua, o sea en la publicidad.

La letra elzevir abarca desde la romana que grabó Nicolás Jenson en 1465 a los punzones que en los siglos XVI, XVII y XVIII grabaron Claudio Garamond, los Bé y los Sanlecque. Este hermoso carácter dio esplendor a las prensas de los Aldi en Venecia; de Plantin en Amberes; de los Elzevir en Leyden, Amsterdam, La Haya y Utrecht; de Juan Pablos en el Nuevo Mundo; de Joaquín Ibarra en España... Ningún libro que esté dentro de estos tres siglos de tipografía conoció otras formas de caracteres. Con la admisión del Didot en las postrimerías del siglo XVIII dejó de emplearse esta letra, hasta 1850 en que aparece de nuevo. Las fundiciones modernas han lanzado caracteres de una notable belleza, como los Benedictine, Nicolás Cochin, Garamond, Astrée, etcétera, inspirados en la obra de los grandes punzonistas clásicos. En cuanto al Didot es producto de la inteligencia de algunos miembros de esta familia de tipógrafos franceses, entre los cuales se cuentan Francisco Ambrosio, el innovador del punto tipográfico; Pedro Lainé, que imprimió en 1801 tres volúmenes de Racine, obra que el jurado consideró como "la más perfecta producción tipográfica de todos los tiempos", y Fermín, quien dio la forma definitiva al carácter Didot. Esta letra es de un dibujo mecá-

nico perfecto que le procura un aire grave y frío que justamente fue el objeto de su popularidad entre los nuevos sentimientos plásticos de los revolucionarios franceses. Su reinado fue precisamente en el siglo XIX, en el libro perfecto de las editoriales parisienses con Curmer a la cabeza. En nuestro país se emplearon con el mismo entusiasmo los caracteres Didot y así tenemos la obra de Cumplido, de Lara y García Torres como testimonio.

Suele decirse que al Didot se le llama así en Francia, Baskerville se le nombra en Inglaterra y Bodoni en Italia. Efectivamente, es muy grande la similitud en las tres fuentes realizadas por estos grandes tipógrafos. En nuestros días las fundiciones norteamericanas nos inundan con su Bodoni, inspirado en los punzones del gran impresor de Parma, pero hasta lo presente privado de la belleza original.

Esta rápida visión en la historia y usos de las cuatro grandes familias del sistema Thibaudeau podrá ser de alguna utilidad a nuestros tipógrafos si logran explorar metódicamente en tan vasto campo auxiliándose del procedimiento

de analizar la palabra “Targeta” — sin ningún sentido, pero en la cual están representadas las letras más características del alfabeto.

Recórtense y péguense sobre un papel o cartulina, una a una, las letras que constituyen esa palabra, procurando dejar espacios y vacíos suficientemente grandes tanto entre las letras como entre las líneas que se van a analizar. Supongamos un cuadro en el que hayamos pegado muestras de Sans Serif, Alternate Gothic, Futura, Vogue y Tempo. Observemos cuidadosamente la forma particular de cada una de las letras vistas de arriba hacia abajo. Notemos la forma de la barra de cruce de la “T” y la dirección de los ángulos terminales. Veamos la barra de cierre de la “A” y su altura; la forma y dirección de la lágrima de la “r”; el ojo de la “g” y su dirección, así como la forma y dirección de su apéndice. Vistas así, una a una, las particularidades de cada una de las letras en posición a las demás, el tipógrafo amante de ampliar sus conocimientos llegará pronto a distinguir sin esfuerzos ni vacilaciones las letras amigas de su diaria tarea.

Entrando en la letra

POR ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO

Profesor de Corrección Tipográfica

A Antonio Caso Jr.

LA IMPRECISA fascinación que en los niños ejerce la letra impresa, se opera bajo estímulos elementales. Es un instante de sobria emoción aquel en que un chico, en el alba de su inteligencia, por la primera vez permanece absorto mirando al padre que lee un libro o un periódico. Nadie podrá decir qué oculta potencia le advierte que aquellas páginas ante las cuales se detiene la siempre dispersa atención del adulto, son en realidad un consejero mudo que a éste le instruye sobre muchos de los secretos cuya clave ansía ya el niño. La curiosidad se enciende —muy lentamente en los adormecidos y poco facultados, devoradora en los vivaces— hasta que los mágicos signos del alfabeto pierden su

aura sobrenatural y se van instalando, con perfecta llaneza, en el tumulto de los sesos.

Yo fui atraído a la letra —no a la disciplina literaria, entiéndase, sino a los rasgos plásticos, morfológicos, de los signos— merced a dos voluminosos catálogos en inglés que llegaron a la casa, y que me colmaron la imaginación de objetos disímbolos superpuestos —relojes, portabustos, arados, zapatos, aretes, carneros, sillones, bueyes, sombreros—, como en una monstruosa composición del cubismo de la primera época. Eran los catálogos de la Montgomery Ward, de Chicago —páginas ideales para el devaneo de una Alicia en el módico país de las maravillas *five and ten cents*— y de

una compañía poderosísima que traficaba por igual con la ganadería y la maquinaria agrícola.

Apenas asimilé los rudimentos de la lectura, cada programa de espectáculos, cada cartel de las esquinas, cada rótulo de tienda, cada periódico amarillento que caía en mis manos me ensanchaban el mundo: nuevos rasgos y promesas le brotaban, como si fuera todo él una primavera sin límite.

Andaba entre los escasos libros de mi padre un volumen que muchos años después, y por virtud de los varoniles enternecimientos que le producía al amado hermano mayor que fue para mí Enrique Fernández Ledesma, supe que era una de las joyas de la tipografía mexicana: el *Pablo y Virginia* de Saint-Pierre, ennoblecido con las imágenes litográficas que adornaron la edición francesa. Por algún tiempo el libro me sirvió de modelo para un intento de reproducir a lápiz, con una torpeza cuyo recuerdo todavía me turba, las líneas purísimas del dibujo. Y llegó un día de fiesta: aquel en que pude enlazar una sílaba con otra, poco a poco, hasta que la selva convencional, las cascadas, los troncos y los amores del relato se confundieron en mis huesos y me estrujaron el corazón. Seguramente a muchos les sonrojaría confesar que una obra como *Pablo y Virginia* les desató el primer llanto consciente, pero a mí no; tiene sus ventajas el carecer de vergüenza.

Encontré también por ahí una colección empastada de *El Mundo Ilustrado*.

Había en sus páginas una profusión de Don Porfirios, de faldas de vuelo generoso, de sombrillas de tres pisos, de mujeres con cinturas tan delgadas como un caramelo y, sobre todo, de aquellos resueltos dibujos semanarios de Carlos Alcalde, a toda plana, en que se aspira el perfume sentimental de la época. En los pañales del alfabeto como me hallaba, me sorprendían los retratos de unos señores muy tristes, serios y enflaquecidos, que, según el testimonio de la revista, pertenecían a una casta llamada de los *poetas*. Antes de llegar a leer lo que escribían, ya les admiraba yo la destreza para aderezarse los bigotes: ¡qué variedad de estilos, qué sutiles finuras! Asomaban con frecuencia Amado Nervo, Rodulfo Figueroa, Antenor Lezcano... Ya no recuerdo de cuál de ellos era un verso tremebundo en que se increpaba: “¡Ay de los vientres que concibieron, — ay de los senos que amantaron!”, y yo, seguro de que ambas operaciones correspondían a nefandos delitos, me estremecía al pensar en los castigos que caerían sobre los responsables.

¡Y llego a ti, *Frascuero*, héroe cotidiano de aquel texto traducido del francés, que fuiste mi compañero invisible y querido en el desamparo de la escuela! Cuando apenas trabé conocimiento contigo y compartía tu inquietud por saber si al fin serías admitido en los talleres donde tú, el del corazón espacioso, ibas a iniciar el combate con la vida, me aguijaba el deseo de preguntarte si

al fiel perro *Fanor* ya le habías enseñado a recoger la pelota que lanzabas, si ya sabía tender la pata en señal de saludo. Si yo te hubiera tenido cerca de mí —¡y qué apretada amistad se frustró!—, nadie le habría puesto una pata adelante a *nuestro* perro. Ahora serás viejo, fumarás tu pipa entrecerrando los ojos fatigados, y de seguro no se te ocurre pensar que acá en América, sesenta, ochenta años después de que tu tutor te llevó a la imprenta, envuelto en un lecho de papel, alguien se arroja en tu evocación como en la fragancia de un parque acabado de regar.

Junto a las páginas que hablaban de ti, ¡cuántas otras surgidas de un mundo inhumano, sombrío, hostil a la sonrisa! (Y no me refiero a los textos de álgebra, química o geometría, porque eso ya cae en el terreno del sadismo contra los niños.) Recuerdo un libro en que, con vistas a propiciar en la mente del párvulo la aversión al robo, se contaba una historia de brutal represión, ilustrada con unos pequeños personajes que por momentos se asfixiaban dentro de unos cuellos almidonados hasta que lograban pinchar la carne. Se decía que Juanito, en camino a la escuela después

de una noche de lluvia —los árboles rezumaban humedad, los pájaros cantaban más fino—, descubrió tras una barda un peral que se venecía de frutos. Éstos sobresalían por el lado de la calle, de suerte que el muchacho se afianzó en las piedras salientes de la barda, aupó el cuerpecillo y se apoderó de la pera más cristalina y jugosa; pero el propietario andaba en el huerto, sorprendió la cara y la mano pecadoras, y tomando de la oreja al rapaz lo condujo con violencia ante el padre, quien, no atreviéndose a suicidarse para redimir el baldón, se dedicó a torturar al hijo por espacio de meses incontables. La temporada fluvial había terminado, los árboles temblaban ya en la desnudez del invierno; todavía, sin embargo, cuando las risas del despreocupado ladronzuelo resonaban en el jardín, en medio de sus juegos, desde una ventana aparecía la silueta del padre vestido de negro, planchándose la barba sobre el pecho, para tronar a grandes voces esta odiosa advertencia:

—¡Juanito, acuérdate de la pera!

Y volvía a penetrar en la estancia, ahogándose en su propia dignidad.

(De *Los días de Aguascalientes*, México, Editorial Stylo, 1952.)

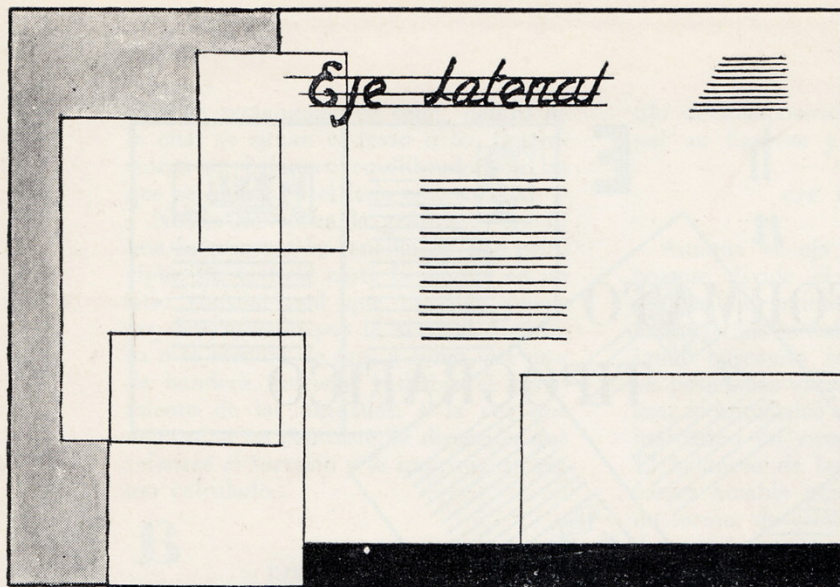


POR MANUEL ECHAURI
Profesor de Ediciones

LOS PRINCIPIOS revisados en la lección anterior, constituyen las bases de un buen formato. Empero, las unidades que lo integran pueden moverse en el área disponible para ensayar una inmensa variedad de ajustes. En cada uno de ellos la mirada debe encontrar una secuencia balanceada de las masas en orden a su importancia, interés, peso y color, de modo que pueda recorrer sin tropiezos el conjunto dejando en el espectador la necesaria sensación de una perfecta unidad. Para lograr esto, el armazón visible o invisible del formato debe estar sostenido por un soporte que mantenga el balance de su contenido.

A menudo el centro óptico es el pivote que controla el movimiento de las ilustraciones y de las áreas tipográficas. Sin embargo, el proyectista cuenta asimismo con el concurso de los ejes de composición que en muchos casos simplifican su trabajo. Éstos son tres: el eje central, el vertical o lateral y el diagonal. Su aprovechamiento, por otra parte, debe estar sujeto al estilo del formato y a las características del mensaje que contiene.

El proyectista, desde que inicia el diseño, debe controlar el movimiento de las masas ajustándolas a un ritmo que parte de la posición de un eje. Por lo tanto, la colocación de estos elementos



deberá seguir también una secuencia lógica de valores tonales, de tamaño y de forma. La parte principal exige que se adhieran a ella los bloques de texto y los factores secundarios. En tal caso, el eje sirve para determinar la dirección de este movimiento de masas y para sostener la estructura de la composición, afirmando la unidad del conjunto.

Naturalmente que nos estamos refiriendo a los ejes auxiliares que aseguran un ritmo balanceado del formato y no a los que sirven para la reticulación de una superficie. Estos ejes tienen aplicación en la composición informal o dinámica.

Si bien el estilo formal por su sencillez aparente ofrece dificultades en la distribución correcta y agradable de los titulares, áreas de texto con sus variedades de tipo, viñetas e ilustraciones, el estilo informal tiene incontables posibilidades que el maquetista experto puede aprovechar.

El equilibrio entre la mancha tipográfica y los espacios blancos que acentúan el énfasis de las unidades de mayor relieve e interés es tan importante como el ritmo en el movimiento de las masas y su posición calculada para lograr un necesario balance. Todo esto debe resolverse con agradable simplicidad, sin arreglos rebuscados que desembocan siempre en el mal gusto, atendiendo a contrastes armoniosos. Además, como las unidades no siempre pueden ser reducidas cuando se hace necesario, deberán agruparse, procurando su reducción visual, lo cual dará una impresión de sencillez y un mejor ordenamiento. Los detalles innecesarios o superfluos deben siempre eliminarse en beneficio de una presentación más sobria y distinguida.

Cuando el maquetista inicia sus proyectos puede perderse en un conjunto de soluciones, encontrando difícil decidirse por alguna de ellas. Variaciones en la colocación del texto y las ilustra-

ciones, las cuales pueden ser desplegadas arriba, abajo, al centro, a los lados o a los cuatro ángulos del espacio aprovechable, dan base a indecisiones muy justificables. De aquí la importancia de considerar que la mirada del espectador debe seguir una secuencia ordenada de las masas tomando en cuenta su interés, posición, peso y color, de modo que pueda recorrer sin tropiezos el conjunto.

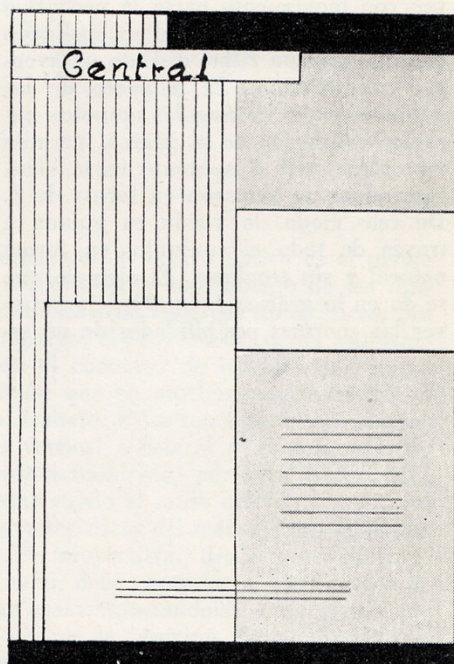
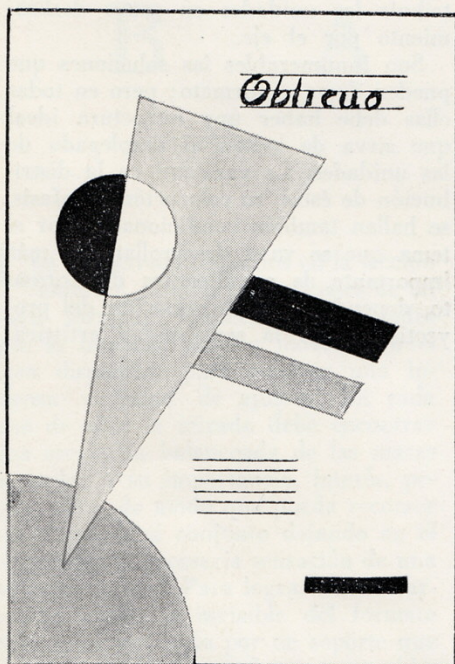
Para lograr esto, la composición debe estar sostenida por una estructura que marque el ritmo de su contenido. Este ritmo fluye de o hacia un eje o apoyo determinado que guía y sostiene su balanceo. Es importante controlar desde el principio este movimiento y ajustar las

unidades a ese deslizamiento que parte de la posición de un eje.

McMurtrie ofreció tres soluciones: el formato simétrico, el asimétrico y el oblicuo. Ellas constituyen las bases de cualquier formato y de la determinación de los ejes que vamos a estudiar.

EJE LATERAL

Este eje divide la página en dos partes desiguales. A un lado queda la línea que establece esta división y que constituye un punto mecánicamente estable. De él fluyen las masas hacia el lado opuesto del área en forma irregular, pero equilibrada. Este eje puede constituirse en una delgada franja o en una



mancha rectangular de color, dentro de la cual se sitúan el texto o las ilustraciones en balanceo equilibrado con las que se hallan en el lado opuesto.

NOTA: Se ve en la gráfica (*Fig. 1*) una interpretación sencilla de este principio. La vertical corta la página en un sitio convencional que también puede ser determinado por la vertical dinámica o la sección de oro, y como una asta de bandera, sostiene y dirige el movimiento de las unidades, a la vez que determina un contraste de dirección que refuerza el formato y le imprime un ritmo calculado.

EJE INCLINADO

Para diferenciar un formato de aquellos otros que habitualmente se resuelven con movimiento hacia la vertical o la horizontal, se recurre al eje inclinado que imprime un ritmo distinto, atrayente y contrastante. El balanceo de las unidades entre los ángulos opuestos, superior e inferior de la página, permite un enlace real o aparente entre ellas, lográndose un armazón en forma de Z. De este modo, la visión es guiada a través de todo el conjunto, en forma natural y sin tropiezos. El ejemplo que se da en la gráfica (*Fig. 2*) deja entrever las enormes posibilidades de un es-

tilo de composición que se caracteriza por su ligereza y equilibrio.

EJE CENTRAL

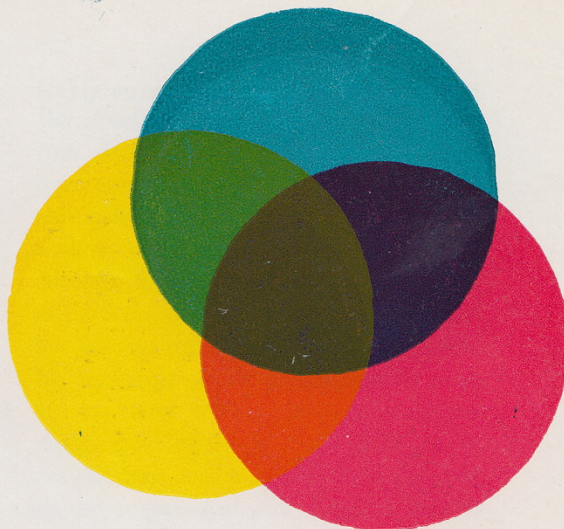
Aunque el eje central es simétrico porque divide el área en dos partes iguales, las unidades que se sitúan en ambos lados se balancean en forma desigual buscando equivalencias de peso en posiciones variadas. Esto permite situar lo asimétrico dentro de lo simétrico, marcando un ritmo lento y agradable. El balanceo de las masas se realiza en forma amable y serena. Los contrastes de forma, de color y de dirección pueden graduarse dando lugar a una acentuación discreta del énfasis en los títulos o en las imágenes.

La gráfica (*Fig. 3*) ilustra sobre la escala rítmica que puede lograrse al distribuir las unidades en suave deslizamiento por el eje.

Son innumerables las soluciones que pueden darse al formato; pero en todas ellas debe haber una estructura ideal que sirva de sostén al desplegado de las unidades. La variedad en la distribución de éstas, su colocación y énfasis, se hallan también condicionados por el tema que se va a desarrollar. Lo más importante, la arquitectura del formato, depende de la imaginación del proyectista y de la sensibilidad artística.

La Ilustración

POR PABLO RAFAEL MEDINA
Profesor de Sistemas Modernos de Ilustración



REPRODUCCIÓN POR MEDIOS FOTOMECAÑICOS

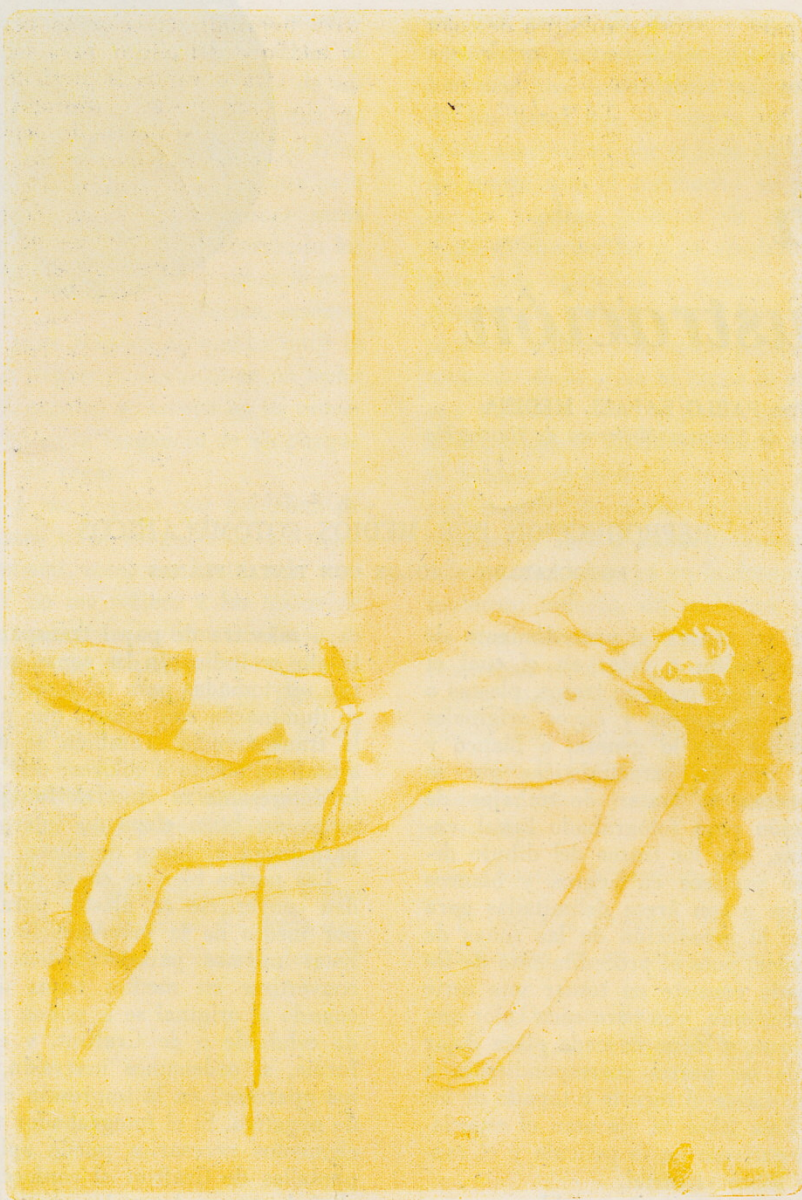
FOTOGRAFADO A COLOR CON TINTAS PLANAS

ASI SE LLAMA al procedimiento de impresión a color en el cual el elemento clisé imprime trazos, plastas o pantallas mecánicas y cuyos originales son hechos por lo general a blanco y negro; con las características que se enumeraron al tratar de trabajos de ilustración para fotograbado lineal, entre otras, que los trazos del dibujo deben ser precisos en negros y blancos definidos y con áreas delimitadas para facilitar la separación de las zonas de cada color, pues el procedimiento de fotograbado consiste en tomar una serie de impresiones, una para cada color que se indique, y luego en cada placa dejar tan sólo las partes correspondientes a uno, mediante el recorte o tapado de los otros. Esta labor la ejecutan el especialista negativero en la película y el rautador sobre el metal.

Cuando el original es a blanco y negro, se colocará sobre el dibujo una cal-

ca o máscara de papel transparente en la que se indicarán las zonas que deberán ser tomadas para tal o cual color, o se iluminarán con colores que permitan la transparencia. También se usa presentar un boceto a colores; desde luego, lo interesante es que el fotograbador tenga un buen elemento interpretativo para hacer el juego de clisés.

Las partes blancas en el dibujo pueden convertirse en plastas para fondos por medio de la inversión fotográfica. Estas mismas partes pueden también convertirse en medios tonos de color cuando al original se le ponen pantallas de celuloide o de Craftint, y en igual forma, si ordenamos inversión, la trama aparecerá en la impresión en forma de negativo. Si el fotograbador tiene los elementos necesarios puede aplicar las pantallas de Craftint al confeccionar el clisé, basta con hacer las anotaciones en la calca. El uso de las pantallas se apro-



1ª Impresión plancha color amarillo.

vecha para que en un sólo tiro de color se imprima la plasta y su correspondiente medio tono; por ejemplo, rojo y rosa.

Los originales para tintas planas también pueden hacerse en colores, siempre que se ajusten a las condiciones ya tratadas; entonces el fotograbador seleccionará cada color por medio de filtros, procedimiento del que hablaremos más adelante.

Si los colores que se van a imprimir no se mezclan unos con otros y están delimitadas sus zonas, se dice que son tintes yuxtapuestos y por lo tanto al no invadirse unos con otros no son modificados, produciéndose nuevo color o tono. A la impresión de tintas sobre tintas se le da el nombre de superposición de colores, con lo que se obtiene una variedad de mixturas cromáticas.

A estos trabajos no se les aplica la denominación de bicromía, tricromía, cuatricromía, etcétera, sino que se les llama impresiones a dos, tres o más colores, para diferenciarlas de las primeras que corresponden al fotograbado en color por clisés de medio tono o autotipias.

Para facilitar la toma fotográfica algunos ilustradores suelen hacer dibujos separados, uno por cada color, o también utilizan calcas en celuloide (papel cristal) y otros materiales especiales que permiten trabajar mejor a la transparencia los efectos deseados. Esto se hace para fondos o detalles y figuras que no pueden ser tomados del original de blanco y negro. Todo lo anterior puede tener algunas dificultades cuando el registro es incorrecto y por lo tanto se recomienda una calcación precisa, poniendo además en el dibujo alguna anotación de referencia para registro y casamiento en la impresión.

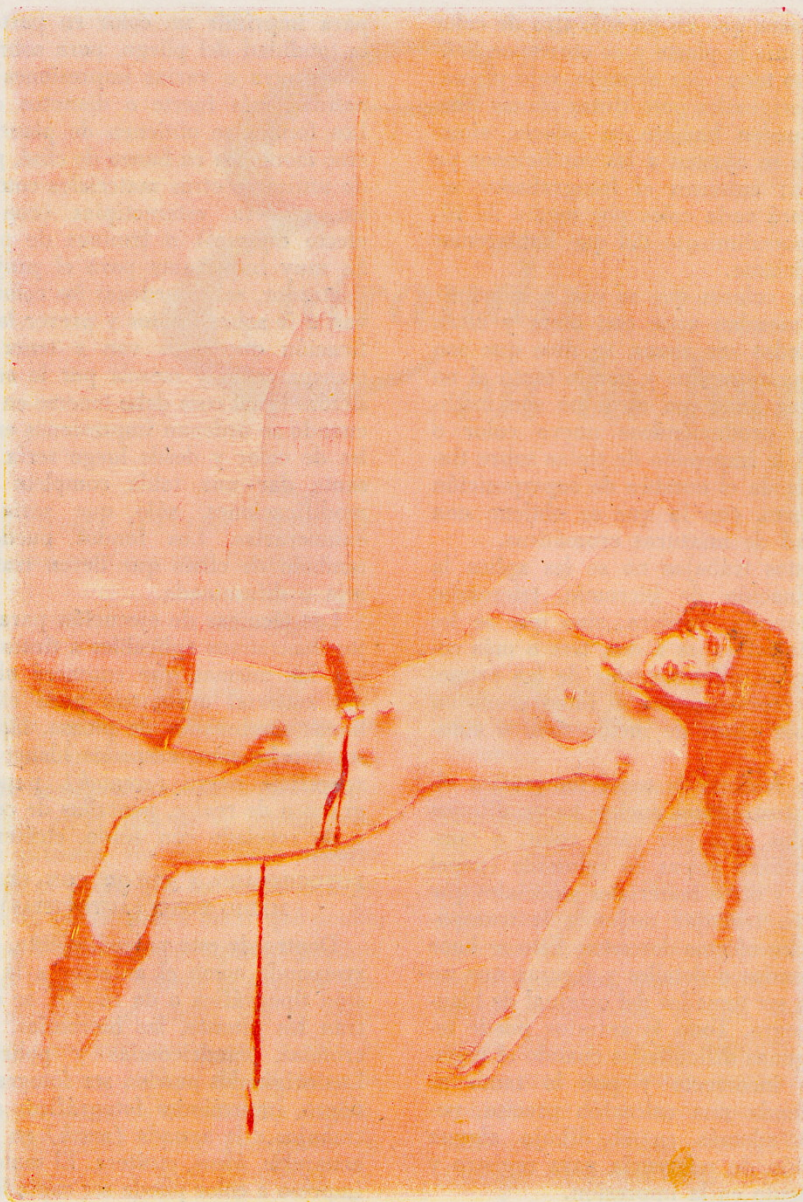
En lo que respecta a fondos, conviene aclarar que son planchas empleadas

para imprimir un color en parte o en la totalidad del pliego, para sobre éstos poner otra o varias impresiones en tonalidad más fuerte o distintos colores. Los fondos se obtienen de planchas de cinc montadas en banco de clisé, pudiendo utilizarse otros materiales como linóleo, madera, estereotipias (con algún efecto especial) o láminas de plástico. Es muy importante para el proyectista ilustrador, saber ordenar los colores que van a ir sobre fondos y prever la modificación que éstos van a tener en la transparencia y mezcla por la superposición. Igual cosa debe tenerse en cuenta cuando se ordenan impresiones en papeles de color y desde luego sería interesante dar una tabla completa de las modificaciones, sólo que sería largo enumerarlas. Los fondos pueden ser también de clisés que lleven trama pareja o difuminada.

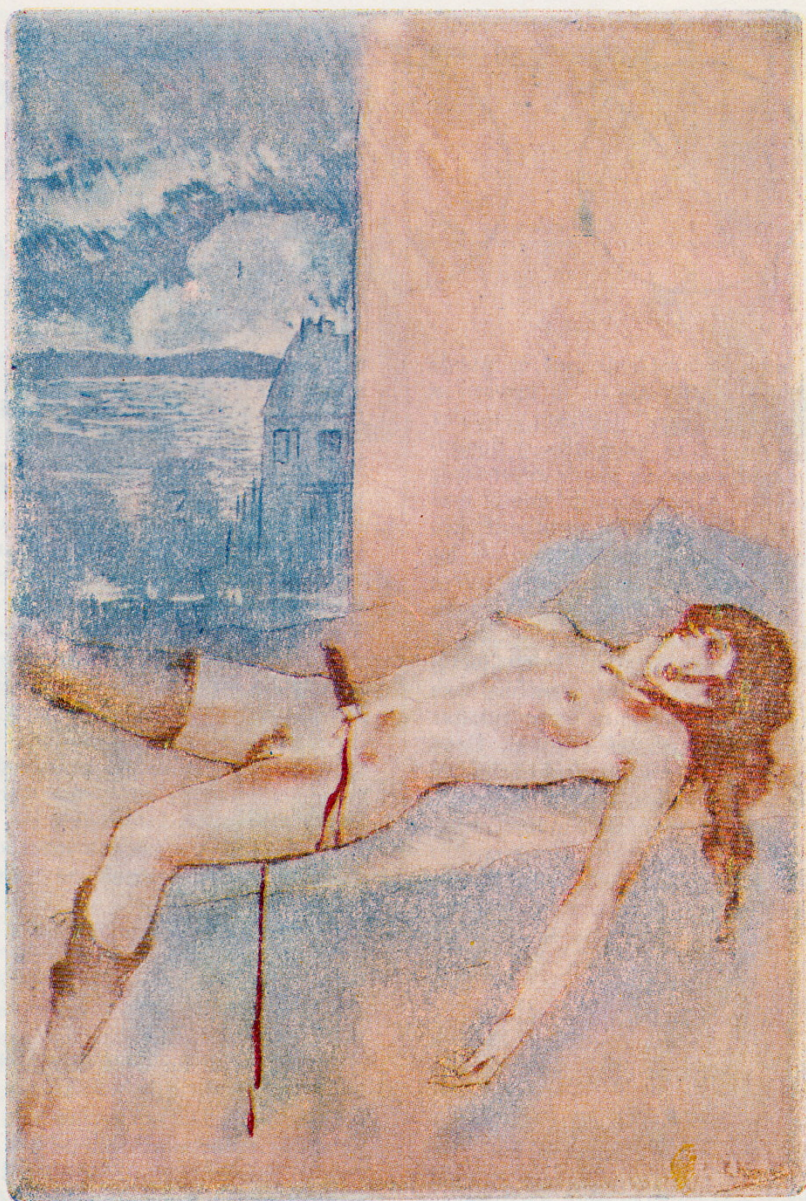
Las técnicas de ejecución para trabajos ilustrativos aplicables a tintes planos son las mismas que enumeré al tratar del material apropiado para clisés de línea: sombreados de pluma, lápiz grueso, brocha seca, raspados blancos sobre superficie negra (*scratch*), papeles de grano o de realce, pantallas de celuloide y de revelado con ácido, etcétera.

FOTOGABADO A COLOR CON CLISÉS DE MEDIO TONO (AUTOTIPIAS)

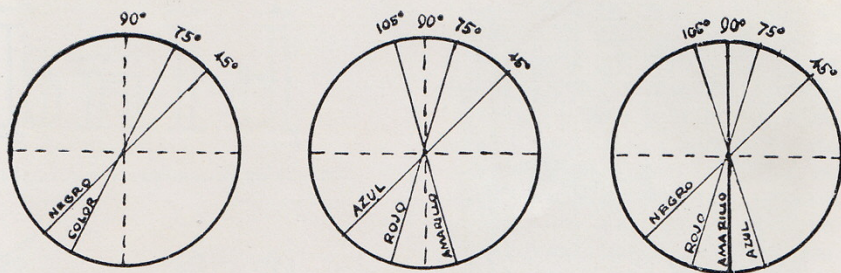
Dentro de este procedimiento, que corresponde como el anterior a la impresión tipográfica o de relieve, se encuentran los bitonos, las bicromías, las tricromías, cuatricromías y policromías. Los originales pueden ser fotografías en negro, impresiones fotográficas a color, trabajos a la aguada (*wash*) en colores, acuarelas, óleos, etcétera. El material ya impreso a color puede ser copiado, siempre que a juicio del taller de grabado pueda ejecutarse el trabajo satisfactoria-



2ª Impresión rojo sobre amarillo.



3ª Impresión azul sobre amarillo y rojo (tricromía.)



mente, pues el problema que se puede presentar es el de que en la impresión se origine el "moaré" (defecto reticular muy visible). Una fotografía o ilustración de medio tono se puede reproducir a colores con la salvedad de que el procedimiento no dará un resultado tan perfecto como la toma selectiva de los propios colores del original y requiere de la pericia del fotograbador para adaptar el colorido.

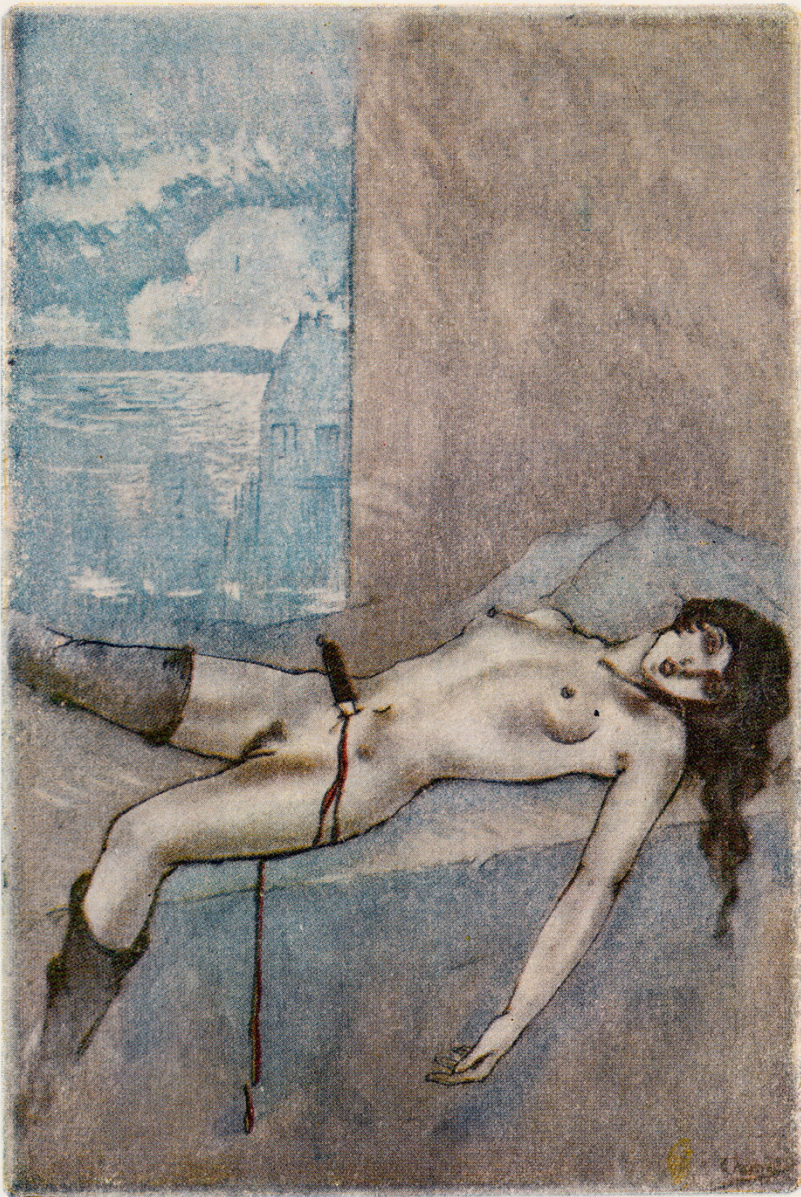
BITONO. De un original de medio tono el grabador saca dos planchas, una para fondo y la otra para hacer resaltar los trazos salientes del original. Cada clisé se toma con distinta inclinación de la pantalla fotográfica. Suelen imprimirse usando un solo color: un tono rebajado y el otro intenso o negro con otro color en tono claro. Los efectos que se obtendrán en este caso son los siguientes: por parte de los rojos el grupo de marrones; por los amarillos el grupo de los sepías y por el azul el de los parduscos. El trabajo de bitono puede ejecutarse en la prensa impresora con un solo clisé, moviendo el registro en una de las tiradas.

DOBLE TONO. Ésta es otra forma de impresión con doble efecto y se hace con un solo clisé que tenga buena calidad en medios tonos. El trabajo se ejecuta con tintas especiales de "doble tono" que dan a las impresiones un efecto torna-

solado, como si se hubiera impreso sobre un fondo liso de color pálido, en dos tiradas con diversa entonación de tinta.

BICROMÍA. Es la impresión de dos colores superpuestos tomados de un original ejecutado a dos colores o negro y un color. Las combinaciones más usuales en bicromía son: negro y amarillo, negro y rojo, azul y naranja, además de otras combinaciones como el verde azulado con el naranja rojizo y dos tintas de tono claro. Los originales para bicromía tendrán que ser tomados en la fotorreproducción usando filtros para la separación de colores con una inclinación de pantalla de 30 grados de diferencia entre una y otra toma, o sea entre uno y otro color. La explicación del sistema de filtros e inclinaciones de pantalla la veremos cuando se trate de la tricromía.

TRICROMÍA. Es la impresión a tres colores superpuestos con clisés de "medio tono" (autotipias), con lo cual se reproducen originales a todo color: aguadas de pigmento, acuarelas, fotografías en color, etcétera. La tricromía se basa en el principio de que los colores, en su infinita variedad, se determinan por la composición proporcional de tres básicos que se llaman primarios: amarillo, rojo y azul; por lo tanto, la separación fotoselectiva de éstos por medio de filtros especiales y su recomposición al ser im-



4ª Impresión negro sobre la tricromía (cuatricromía.)

Los grabados para esta cuatricromía pertenecen a la obra *La Montée aux enfers*, poesías de Maurice Magre. Édition illustrée de douze Eaux-fortes et vingt-trois dessins par Édouard Chimot. Le livre du bibliophile. "L'Édition". Paris, 4 rue de Furstenberg.

presos los tres clisés (uno para cada color separado o seleccionado) reproducirían de nuevo el matiz primitivo en la proporción contenida en cada parte del original, mediante la descomposición tonal de puntos impresores (pantalla), efecto que podemos observar si colocamos una lente de aumento sobre una impresión de tricromía. También veremos que cada color representado por sus puntos se encuentra colocado a una cortísima distancia y que el conjunto forma algo así como una minúscula colmena; esto se debe a que las pantallas tienen variación de ángulo (véase gráfica al respecto). Si dos colores estuvieran tomados a igual inclinación de pantalla se producirían figuras extrañas que se llaman "moarés". Por lo anterior, diremos que el efecto cromático es meramente visual y que físicamente no es una mixtura de pigmentos.

Complementando la explicación, ahora veremos el procedimiento selectivo de los colores. El fotograbador tendrá que sacar tres fotografías del original, una para el rojo, otra para el azul y la tercera para el amarillo, para lo cual se usan filtros de los colores complementarios de cada uno; este filtro se coloca entre los lentes del objetivo de la cámara y puede ser una hoja de color transparente o vidrios coloreados. Para el rojo se usa el verde, que dejará pasar los azules y amarillos que son sus componentes, y en cambio detiene al rojo; entonces los complementarios se registrarán definidos en la placa negativa y el rojo quedará difuminado en blancos; como es natural, al ejecutarse el positivo se invertirá dicho orden y quedará definido únicamente el rojo. Este procedimiento se seguirá con filtro naranja para el azul y con filtro violeta para el amarillo.

Existe una limitación en la reproduc-

ción cromática, la que debe tener en cuenta el ilustrador o el seleccionador de material copiable; esto es, que algunas tonalidades no se reproducen exactamente debido a la limitación de tintas para tricromía. Entre esos tonos se cuentan los siguientes: esmeralda brillante, azul turquesa puro, gris pálido y otros, los que puede indicar el impresor de acuerdo con los elementos con que cuente. Cuando esto se presenta es preferible tirar una placa o clisé extra para mejores resultados y lo mismo sucederá en la impresión extra de una placa de negro, ya que la mixtura de los tres primarios no dan exactamente el negro. A este procedimiento se le llama *cuatricromía*. Al entrar el negro aviva la ilustración y la contrasta agradablemente.

Desde luego el ilustrador deberá estudiar previamente las posibilidades o limitaciones que tiene la impresión a tres tintas básicas y proyectar el efecto de la tricromía pensando en que los resultados sean los más satisfactorios. Se recomienda a los ilustradores que se familiaricen con los procedimientos de selección, tintas e impresión para aclarar cualquier defecto en el proceso ilustrativo y que consulten a las pruebas de color que puede facilitar el taller de imprenta.

Los originales han de ser trabajados con limpieza, utilizando colores que tengan pureza en tono y no mezclarlos en tal forma que aparezcan sucios; el ejecutar originales para tricromía o policromía requiere una técnica especial que se logra con práctica y dedicación.

Actualmente se usan mucho, para la reproducción de colores, los originales de fotografías a color en transparencia o papel; el procedimiento selectivo es más fácil y exacto. De esto hablaremos ampliamente al tratar del *offset*.

NOMENCLATURA TIPOGRAFICA

Por ALEJANDRO A. M. STOLS

Experto en Tipografía de la UNESCO, comisionado en la
Escuela Nacional de las Artes del Libro

III

grueso, la distancia entre las caras laterales del tipo. También: *espesor*.

guarda, cada una de las dos hojas de papel que se ponen al principio y al fin de libros cuando se encuadernan.

guías, lengüetas de acero en la prensa de platina destinadas a mantener fijo el pliego durante la impresión.

guillotina, máquina de cortar papel.

H

hoja de trabajo, hoja con las indicaciones necesarias, para la perfecta comprensión y realización en la que se anotará también por los diversos operarios, el tiempo empleado en la ejecución.

hoja volante, impreso de muy reducida extensión, cuyos ejemplares se venden o distribuyen con facilidad.

hombro del tipo, véase: *rebaba del tipo*.

huecograbado, impresión por medio de clisés con la imagen no saliente, sino en hueco.

huella, relieve que dejan las letras en el reverso del pliego al ser impreso.

I

iluminar, dar color a las figuras, letras de un libro o estampa.

ilustración, estampa, grabado de un libro.

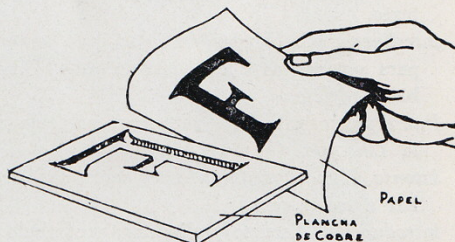
imponer, preparar los moldes para la impresión, llenando con blancos el espacio que las separa entre sí, a fin de que aparezcan luego con sus correspondientes márgenes.

imposición, separación grande en el texto para rellenar columnas o moldes. Véase: *materia de madera*; *materia de blancos*.

imposición de la forma, disponer las páginas en el orden conveniente y en la posición relativa.

imprenta, 1. arte de imprimir; 2. oficina o taller de imprenta.

impresión, 1. acción y efecto de imprimir; 2. calidad o forma de letra con que está impresa una obra; 3. obra impresa.



Impresión en hueco

impreso, obra impresa.

impressor, 1. operario que imprime; 2. dueño de una imprenta.

impresora, 1. mujer del impresor; 2. propietaria de una imprenta.

imprimatur, permiso que la autoridad concede para la impresión de una obra.

imprimible, que se puede imprimir.

imprimir, señalar los moldes de imprenta en el papel u otra materia, por medio de la presión.

in-dieciseisavo, libro de la décimasexta parte del tamaño del pliego, con cuatro dobleces.
in-folio, libro de la mitad del tamaño total del pliego, con un doblez.

in-octavo, libro de la octava parte del tamaño del pliego, con tres dobleces.

in-plano, libro a toda la medida del papel no doblado.

incunable, libro impreso en el siglo xv (antes de 1501).

índice, lista ordenada de los capítulos y materias del libro con indicación de su página correspondiente.

índice alfabético, índice que expone las materias del libro por orden alfabético.

índice analítico, índice que expone las materias del libro por el mismo orden en que se suceden.

índice cronológico, índice que expone las materias del libro por orden de fechas.

inéditos, lo que está escrito y no publicado.

interfoliar, intercalar hojas en blanco entre las de un libro.

interlineal, que está entre dos líneas de un texto.

interlíneas, planchuelas de metal que sirven para separar las líneas unas de otras. También: *regletas*.

Intertype, máquina de componer, parecida a la *Linotype*. (Véase *Linotype*.)

intonso, libro encuadernado sin cortar las barras a los pliegos.

introducción, discurso preliminar; preámbulo; exordio.

invitación, tarjeta para invitar a una fiesta, reunión, etcétera.

itálico, tipo inclinado con rasgos finos. (También: *cursivo*.)

J

jaspear, pintar los libros por los cantos, imitando las vetas o pintas de jaspe.

juego de rodillos, véase: *batería*.

justificación de la línea, medida justa de la longitud que ha de tener la línea.

justificar, dar a las líneas todas exactamente la misma medida.

L

lámina, plancha grabada; estampa, efígie o figura.

letra, pieza prismática de metal, con una letra de relieve para que pueda estamparse.

letra de caja alta, mayúscula.

letra de caja baja, minúscula.

letra de cambio, documento por el que uno se obliga a satisfacer cierta cantidad y en determinados tiempo y lugar.

letra capital, mayúscula.

letra de fantasía, letra que está adornada con filetes, símbolos o figuras. También: *letra historiada*.

letra historiada, véase: *letra de fantasía*.

letra inicial, letra que empieza una palabra o un nombre propio.

letras ligadas, véase: *ligado*.

letra minúscula, minúscula: la que es de menor tamaño y distinta figura que la mayúscula.

levantar la forma, quitarla de la cama.

lezna, véase: *punzón*, 1.

librero, el que vende libros.

libro, reunión de muchas hojas de papel, cosidas o encuadernadas juntas, formando un volumen, con cubierta.

libro de texto, el que sirve oficialmente para estudios.

ligado, caracteres unidos, como æ æ fl æ æ.

línea, serie de palabras o caracteres en línea recta.

línea quebrada, la que queda corta por ser fin de párrafo.

línea del tipo, el blanco constituido por el hombro inferior de la letra.

lineotipia, véase: *Linotype*.

lingote, separación en el texto, comúnmente de 6 ó 12 puntos.

Linotipia, véase: *Liaotipe*.

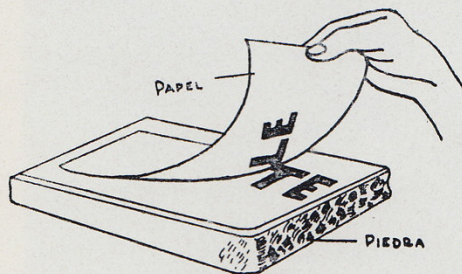
linotipista, operario que trabaja en la linotipia o intertipia.

Linotipo, véase: *Linotype*.

Linotype, máquina que compone y funde automáticamente caracteres formando líneas: también pueden obtenerse con ella blancos, filetes y líneas de viñeta o adorno. (Véase: *Linotipo*; *Linotipia*; *lineotipia*.)

lista de precios, resumen de catálogo en tamaño pequeño en el que cada artículo u objeto lleva el precio señalado para la venta.

litografía, arte de grabar en piedra un dibujo o inscripción, para reproducirlo después en la máquina.



Impresión litográfica

lomo, la parte del libro opuesto al corte, en el cual se suele imprimir el título del libro con varias indicaciones.

LL

llamada, señal de corrección sobre la letra, palabra o lugar pertinente, que se reproduce al margen acompañado del correspondiente signo.

llave, filete curvo para abrazar dos o más casillas o líneas que bajo el mismo nombre especifican diversos conceptos. También: *corchete*.

M

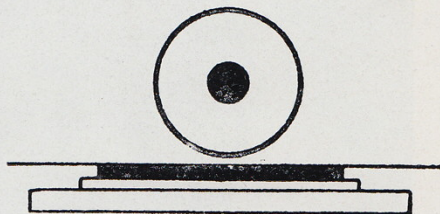
macular, manchar.

maculatura, pliego inutilizado por mal impreso o manchado.

mano, 25 hojas de papel.

manual, libro en que se compendia lo substancial de una materia.

máquina de presión plana, prensa en la cual tanto la composición como el papel están colocados en dos superficies planas. (También: *Minerva* o *prensa de platina*.)



Presión plano-cilíndrica

máquina de presión plano-cilíndrica, prensa en la cual la composición se coloca en una superficie plana y el papel se posa sobre un cilindro. (También: *prensa de cilindro* y *prensa cilíndrica*.)

maquinista, prensista.

marca de agua, véase: *filigrana*.

marfil, calidad superior de cartulina.

márgenes, conjunto de blancos que rodean el bloque de composición.

mármol, tablero de mármol donde se ponen los moldes para su imposición, véase: *mesa de imponer*

más menos, el signo $\pm$.

material de blancos, material que sirve para llenar los espacios de las páginas. También: *imposiciones*.

material de madera, material que se emplea para el cierre de formas. También: *imposiciones*.

matriz, bloque de cobre en que se funden los tipos. Se obtiene con el punzón, por medio de una fortísima presión. Se puede obtener también por medio de grabado al buril.

mayor que, el signo $>$.

mayúscula, letra de caja alta o versal.

mediacaña, filete doble; consiste de un filete grueso y un fino.



Goytia tuvo durante sus primeros años como maestros en la iniciación artística, un libro de grabados de la guerra francoprusiana y los cuadros que se conservaban en el viejo museo de Fresnillo...

GOYTIA

el solitario

POR JOSÉ JULIO RODRÍGUEZ

Profesor de Grabado

LA LEYENDA podrá decir, dentro de cien años, que en una mañana de primavera, llena de luz y perfumada de rosas, moría en Xochimilco Francisco Goytia, arrullado por el canto de los pájaros. Y podrá agregar muchas cosas más, acerca de la existencia del viejo pintor de la barba de plata, y no será una ingenua historia, ni un mito como tantos otros. Pero la leyenda podrá referirse, de este modo, sólo a Francisco el pintor.

La vida de Goytia podrá parecernos poco maravillosa a nosotros, dialécticos materialistas, pero a la luz de una sensibilidad poética no habrá vida más extraña y más excepcional, entre el conjunto de vidas fugaces y mezquinas de los hombres de esta época tan mortificada e incierta.

Fresnillo es un pueblo minero que reúne una población modesta y sencilla que no conoce la opulencia, a pesar de las riquezas que oculta su suelo. El ornato, ríspido y seco, que le presta el clima y la dureza terrestre, no lo hacen bello a los ojos del fuereño. Si el buen

humor de los mineros no estallara en los días de raya o en la fiesta de la patrona, parecería Fresnillo una congregación de mormones silenciosos y austeros. Así era, más o menos, allá por el ochenta y ocho. Pero un día de otoño, para mayor gloria del lugar, nació muy cerca de allí Francisco Goytia, sin mucho alborozo y extrañeza. Desde luego parecerá contradictorio que en el pueblo donde todos se aficionaban a bajar por los tiros de las minas y a deslizarse por sus túneles para ganarse el pan diario, la cuna del lactante fuera frecuentada por las Musas, quienes murmuraban en sus oídos dulces cantos y cuentos maravillosos. Por esto fue que la niñez de Goytia viviera al margen de los cuidados de los suyos y fluyera como arroyo cristalino entre ásperas rocas.

Cuando las musas cesaron de arrullar los sueños infantiles de Goytia, dejaron en su espíritu un entrañable gozo de contemplar el mundo y descifrar el contenido estético de todas las cosas. Entendió luego de goces y dolores, en una comunión con las criaturas que el

artista vivió tempranamente. Goytia fue así desde siempre.

Rodeado de fervorosos creyentes, Goytia observaba ingenuos ritos en su niñez. Este fermento religioso, depositado en su alma por maternas manos, liberaba, a lo largo de su vida, plegarias tan hondas como el "Tata Jesucristo". Empero, el sentimiento religioso de Goytia, fuertemente enraizado en la naturaleza, lo conducía a un emotivo panteísmo y le hacía comprender el parentesco de la paloma y la serpiente, de la araña y la mosca.

Los antepasados de Goytia habían vivido de la labranza de la tierra y el padre de Goytia, fiel a la tradición familiar, estaba dispuesto a asegurar el porvenir del muchacho orientándolo hacia la agricultura. Pero Francisco se rebeló contra los planes paternos y huyó a las montañas. Ignoraba aún su destino. Mas en la montaña solitaria lo supo claramente a modo de revelación, igual que Moisés o San Juan Bautista. El caso fue que, al volver a sus lares, con un legajo de papeles donde había esbozado sus primeros dibujos, declaró a su padre su propósito de ser pintor. El asunto no se discutió mucho; el padre de Goytia era generoso.

Meses más tarde, un día límpido y barrido por el viento, Fresnillo vio alejarse a su hijo muy amado. Goytia era ya un pintor naciente. Manejaba el lápiz y el crayón con verdadero deleite, pero ahora quería pintar como los grandes maestros. Cuando los jóvenes, impelidos por su destino, se despiden de su tierra nativa, el caso es grave y doloroso como un parto, pero tal vez quien sufre más es el parido. Goytia sollozaba dulcemente, pero en su fuero interior, sin variar su expresión tranquila, porque iba a satisfacer un anhelo de

perfección. E iba, además, en pos de su destino.

La vida no era tan difícil en la capital en aquellos años. México era más acogedor que hoy. Y casi puede afirmarse que Goytia fue recibido con los brazos abiertos. En San Carlos halló maestros bondadosos y excelentes como Velasco y Fabrés. Formó parte de una pléyade brillante junto con Saturnino Herrán, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo, aunque sin ligarse por la amistad con ninguno de ellos, pues Goytia no tuvo jamás espíritu de grupo. Era egregio por nacimiento. Fue a España con la ayuda oficial, pero ante todo con la generosa ayuda de su padre, al que comunicaba gustosamente sus victorias en las breves pero frecuentes cartas. Las mejores revistas de Barcelona publicaban sus obras. *La Ilustración Artística* engalanaba sus páginas con sus magistrales dibujos al carbón. La Casa Dalmau exhibió por primera vez sus cuadros. Tenía con Rusiñol cierta afinidad, pero la tónica de Francisco Goytia era más austera y más recia. Después de un breve recorrido por Europa, demasiado influida por Wagner y Nietzsche, sintió la necesidad de afirmarse en su propio país. Pero México no le esperaba con laureles. Los rifles de Pancho Villa apuntaban ya hacia Zacatecas. Nadie se acordaba de los refinamientos que brindan los días de paz. Por eso muchos artistas, compañeros de antaño, llevaban, en lugar del caballete y la paleta, las carrilleras repletas de parque y el 30-30 en la diestra dispuesta a disparar. Vera de Córdoba, García Cahero, José Clemente Orozco y Atl seguían diferentes bandos. Cerca de su tierra natal, Francisco Goytia tropieza con el general Francisco Villa, aureolado por célebres victorias.



Tata Jesucristo. Óleo sobre tela, 1926-1927. Famosa obra de Francisco Goytia, premiada en la Primera Bienal interamericana de pintura y grabado.

Sin titubear ofrece a este hombre, rudo y bárbaro, sus magníficos pinceles. Villa, en respuesta, lo recluta en su ejército. Ángeles, más humano, le confía labores administrativas y lo aparta del temible guerrillero. No obstante, Goytia toma parte en la acción y va en la vanguardia de los valientes. De este modo se ligó con los destinos de Mé-

xico, pero nunca se jactó de ello. En las treguas volvía a manejar sus pinceles, y el regocijo de los "dorados" victoriosos lo inmortalizó en un cuadro tan auténticamente revolucionario como las canciones de "La Adelita" y "La Valentina", que se inspiraron al calor del vivac, entre exclamaciones violentas y tiros de salva. Cuando la suerte ve-

leidosa se vuelve contra el general Villa, Goytia se aleja a un rincón apartado pero no "chaqueta", como tantos otros que sólo buscaban provecho en la revuelta. En esta pausa, no se sabe qué salió de la paleta de Goytia. Acaso contemplaría las estrellas desde una elevada montaña o andaría sembrando árboles milenarios. Pero lo más seguro es que viviera en medio del pueblo, hermanado con los indígenas, compartiendo la precaria tortilla y el plato de frijoles con chile. Pasaron años muy largos. Los revolucionarios se iban extinguiendo o envejeciendo. Cuando el gran Vasconcelos ofreció a los pintores los muros de la flamante Secretaría de Educación y los claustros de San Ildefonso, nadie se acordó de Francisco Goytia. Los pintores formaban sindicatos y celebraban mítines ruidosos, pero Goytia no estaba entre ellos. No obstante, el artista tenía obra substancial sin haber trepado andamios. Y, casi de súbito, dio a conocer en México sus "Ahorcados" y su "Baile revolucionario", lo cual permitió que la multitud le hiciera sitio y lo llamara "maestro". Empero, el pintor insistía en volver a sus soledades, menospreciando las aclamaciones y los aplausos y rechazando, además, las "chambas" de la burocracia anonadante. Y así se enclavó de nuevo en Zacatecas, e hizo su morada junto a unas extrañas construcciones cónicas, bajo un cielo barrido por eternos alisios, en la vecindad de los pobres y los humildes. El obispo le encargó un retrato que nunca comenzó, aunque aquél le señalara modestos anticipos. El pastor esperó mucho tiempo su efigie, pero su muerte llegó antes. Las modestas remesas del obispo, que apenas habían cubierto el sustento de Goytia, no eran ya restituibles. Pasados unos años, lo vemos en Tepepan, perfeccionando

su soledad, convertido, definitivamente, en un anacoreta. Aunque en Zacatecas sólo había pintado dos o tres cuadros, éstos bastaban para consolidar su prestigio; uno era el de los conos, bajo un cielo transparente y sutil, como es el de aquella región; el otro es el de la Huerta del convento de Guadalupe, con sus añosos cipreses pensativos. Ambos tienen un sello místico y fueron el fruto de una serenidad total. Si se intentara una comparación entre los murales que ya habían realizado los tres "grandes" y las telas elaboradas por Goytia en el transcurso de lentos años, se vería que ambas obras surgían de mundos diametralmente opuestos.

Tepepan es su refugio por poco tiempo. Comienza por esos años a frecuentar los olivares de San Juan Ixtayopan y Tulyehualco. En medio de ellos evoca las figuras de los profetas y de los santos que él veneraba en el más profundo silencio, aunque bien lejos de las muchedumbres jadeantes que se acogen a los templos. Después de reiteradas contemplaciones, se instala bajo un "mantead" y pinta con deleitosa austeridad la serie de cuadros de los olivos. En estas maravillosas pinturas late un elevado panteísmo y un amor por todas las cosas vivientes, desamparadas y ofendidas por la barbarie del prójimo.

Cuando se instala en Xochimilco, Goytia ha envejecido a la manera de Tagore o San Elías. Una barba plateada y revuelta circunda su rostro de rasgos inalterables. La vida interior ha dado expresión huraña a sus ojos muy grandes y abiertos. Su melena cae sobre sus hombros. Y sólo le faltaría una túnica y un báculo, para asemejarse a un apóstol de Mantegna o un eremita de Zurbarán.

Tentado nuevamente por los peregrinajes en tierras lejanas, desaparece de

Xochimilco. El régimen ha instituido un certamen internacional que reúne los cuadros más disímolos y novedosos. Concurren artistas yanquis influidos por Picasso y Klee; negros de Puerto Rico, llameantes de sensualidad; mestizos y criollos del Brasil que ensayan acertijos plásticos; argentinos europeizados a causa de imborrables consanguinidades. Muchas obras son excelentes. Otras tantas señalan el vacío de las épocas de infecunda decadencia. No falta tampoco el mensaje social y la propaganda ideológica. En todo el conjunto que ofrecen los salones del Palacio de Bellas Artes bulle, no obstante, la inquietud de un continente. En medio de todo esto se encuentran unos cuadros de Goytia, diáfanos y firmes como un diamante; no posan, ni gesticulan. El jurado les concede una aprobación unánime. Se llama a Goytia a Xochimilco, pero el viejo venerable ha huido a lo más intrincado de la sierra guerrerense, donde se halla entregado a una tarea tranquila: pinta. No le interesa el certamen, ni espera

obtener galardón alguno. Su sonrisa, que apenas lo es, mueve sus labios y anima sus grandes ojos cuando sabe su victoria. Hace un discurso complicado para agradecer el premio. Después se va con un cheque demasiado cuantioso para remediar su pobreza. Lo que hizo con ese dinero, se ignora y se debe ignorar; porque, según el evangelio, que el viejo artista observaba, la mano izquierda ha de ignorar lo que hace la diestra. Se supone que casi todo lo distribuyó entre los que él amaba, los pobres olvidados.

Goytia no tuvo nunca esposa, ni amante, ni hijo de nadie. Poseía cinco perros y un jacal. Una sirvienta, ya vieja, preparaba sus alimentos y aseaba su ropa. En su mesa no había manjares, ni botellas. Su cama era dura. Allí lo sorprendió la muerte una mañana de marzo, al despertar de los pájaros, cuando perfumaban las primeras rosas de la primavera. Que descansen en paz Francisco Goytia, el pintor de la barba plateada y la melena profética.

Paisaje de Zacatecas con ahorcados. Óleo sobre tela, 1959.



LOS ESTILOS ARTISTICOS EN LA

Encuadernación

POR FELICIANO PEÑA
Profesor de Dibujo Ornamental

CUANDO tomamos en nuestras manos un libro que esté bellamente encuadernado, con su ornamentación armoniosa y exquisita, lo hacemos con delicadeza y admiración, porque se trata de una obra que es el resultado de muchas horas de trabajo cuidadoso y paciente, gracias a lo cual ha sido superada la condición de obra meramente útil para llegar a la categoría de obra artística.

Esta sencilla plática va a tratar justamente sobre los estilos de la ornamentación del libro, agregando algunos comentarios sobre el trabajo que maestros y alumnos realizamos en nuestra escuela.

Desde que los romanos y los griegos, al iniciarse la Era Cristiana, comenzaron a escribir en hojas cuadradas en lugar de las tiras de papiro enrolladas, nació el libro, el códex o códice como se le llamaba entonces, y con el libro la encuadernación correspondiente.

Las cubiertas eran de madera, cuero y telas, reforzadas con esquineros y cierres de marfil o metal cincelado, unidas con bisagras o por medio de tiras de piel en el lomo, el cual quedaba descubierta. Por influencia del arte oriental, pronto apareció el lujo, y los artistas cristianos bizantinos, inspirándose en la decoración persa y greco-egipcia, empleando metales, esmaltes, marfil y joyas, realizaron tapas para Evangelarios cargadas de ornamentos cincelados, repujados y con joyas incrustadas, en las cuales casi siempre aparece en relieve la figura de Cristo o una escena del Calvario, enmarcada por bandas o pequeños cuadros ornamentados hasta el cansancio. Agregaban a veces placas de marfil con relieves esculpidos en miniatura. Estas cubiertas son en realidad obras de orfebrería; formaban parte de los tesoros de los monasterios y capillas, pero al mismo tiempo se hicieron menos

ostentosas con pergaminos pintados y decorados a mano. El estilo bizantino, en la decoración, es una mezcla pesada de los temas orientales con los temas incipientes del arte cristiano europeo, y son los antecedentes de los manuscritos de la Edad Media.

En este período de la historia, son los monjes los grandes encuadernadores y copistas del libro. Este cambia en su encuadernación: las tapas de madera se hacen menos pesadas y se cubren de piel en lugar de las planchas de metal, y las superficies lisas son ahora decoradas con hierros a presión, combinados con el empleo de clavos, rosetones, cantoneiras y cerraduras labradas. Los copistas se multiplican, siendo esta ocupación obligatoria en algunas órdenes monásticas; el trabajo se dividía por especialidades tales como leer, transcribir, dibujar las capitulares y realizar las encuadernaciones, convirtiéndose en importantes centros de cultura varios monasterios de Irlanda, Alemania, Italia, Francia y España.

Según los historiadores de la encuadernación, fueron los monjes los que primero aplicaron en la cubierta del libro los hierros grabados, dando ésto origen al llamado estilo "monástico". Los hierros se aplicaban sobre la piel de vaqueta, humedecida de antemano, de donde proviene la denominación "decorado en frío", que se sigue usando actualmente para distinguir toda estampación sin oro.

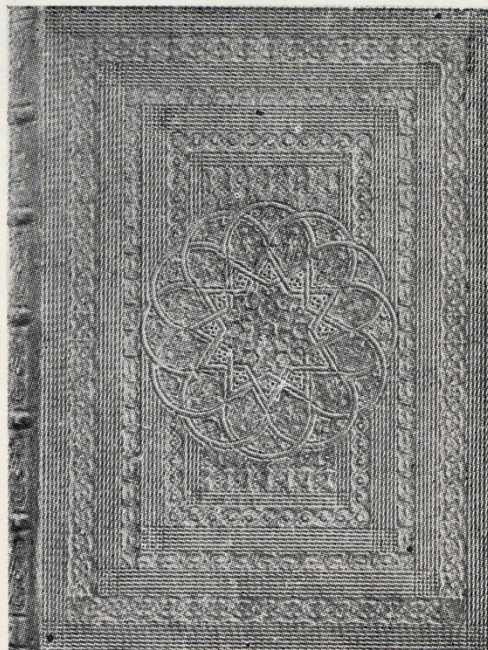
Los motivos de la decoración fueron, al principio, muy simples: florones o rosetones grabados en hierro, aplicados en forma yuxtapuesta o alternada y combinados con filetes. Más adelante la decoración se enriqueció y aparecieron numerosos hierros con figuras de animales fantásticos, tales como aves con

cuerpo de dragón, salamandras, serpientes y dragones; leones alados y centauros, etcétera, así como sencillas flores de lis y guías vegetales con frutas, hojas y flores. Todos estos temas fueron tomados de la ornamentación gótica, aplicada en la arquitectura, los metales, las telas y la heráldica.

El carácter del estilo monástico es austero y con cierta ingenuidad en la composición; el oro se aplicó poco y fue el gofrado su técnica dominante.

Una importante innovación apareció en el siglo XIV, consistente en el empleo del cartón para las cubiertas de los libros. Primero fue hecho pegando varias hojas unas sobre otras y más adelante fabricado en pasta, atribuyéndose este invento a los árabes. A mediados del siglo XVI era ya de uso corriente en España. El cartón da la base apropiada para que las cualidades de la piel, su elasticidad y su tersura,

Encuadernación estilo mudéjar



sean aprovechadas al máximo por los decoradores.

En vísperas de la invención de la imprenta, el libro era ya un elemento muy importante en la vida espiritual del mundo civilizado. Ya no solamente los monjes se dedican a copiarlo; también lo hacen en las Universidades que tanto necesitan de él. Los oficios de calígrafo, copista y pintor de miniaturas fueron reglamentados y protegidos por los Papas y soberanos, dando ocupación a numerosas personas. Desde el siglo XIII, utilizando el grabado en madera a navaja, se hacen naipes, estampas religiosas, decoración de telas y libros, especialmente a base de ilustraciones y poco texto.

La invención de la imprenta a mediados del siglo XV, que coincide con los albores del Renacimiento, es uno

de los sucesos más importantes de la humanidad. Pero antes de que hablemos de la época de oro de la encuadernación, conviene destacar la importancia de lo que en España se hizo en relación con la ornamentación del libro. Cuando la imprenta empezó a producir libros, el arte de decorar el cuero estaba en su apogeo en Córdoba y en Venecia, lugares famosos en toda Europa por la alta calidad de estos trabajos. Como es bien sabido, en España fueron los árabes los maestros de esta especialidad que durante siglos produjeron obras muy variadas, desde cordobanes para tapizar muros completos, frontales de altar, guarniciones, etcétera, hasta objetos de tamaño menor de uso doméstico como arquetas, respaldos, escarcelas y naturalmente cubiertas de libros y misales ricamente adornados.

Esta decoración tiene un carácter típico, o sea el estilo hispano-morisco o mudéjar, que influyó notablemente en los estilos posteriores de otros países. Los recursos ya conocidos de la decoración de los cueros artísticos fueron aplicados y adaptados a la ornamentación del libro, especialmente el gofrado por medio de punzones y hierros.

Las características de este estilo consisten en el dibujo de líneas paralelas o cintas entrelazadas que forman contornos geométricos de polígonos estrellados, que combinan con rosetas llenas y pequeños círculos. Cuando se juntan varias cintas entrelazadas semejan tejidos abiertos. La lacería geométrica del estilo Groliere es una lacería mudéjar.

Hemos llegado al Renacimiento y al citar a Groliere, nombramos a uno de los más famosos personajes ligados al arte de la encuadernación. Antes de esta época, los artesanos y diseñadores habían permanecido en el anonimato de

Estilo Grolière



un gremio o de la vida retirada del claustro; pero ahora los estilos tomarán los nombres de sus creadores, hombres cultos y de gusto refinado.

Jean Grolière nació en Lyon en 1479, de padres italianos. Como diplomático francés, frecuentemente estuvo en Italia en la misma época en que Aldo Manuzio trabajaba en su famosa imprenta de Venecia, de la que salieron muchos libros que han hecho historia en el arte de imprimir.

Grolière diseñó y mandó realizar una gran cantidad de encuadernaciones de los mejores libros de las prensas de Aldo Manuzio, para enriquecer su espléndida biblioteca de París y para distribuirlos entre sus amigos, estampando una divisa en la cubierta: "Io Grolière et amicorum". Se le atribuye a Grolière la costumbre de colocar el título del libro en el lomo, en lugar de ponerlo en el corte superior, como se hacía antes.

En 1525 Grolière se encuentra en Milán con el bibliófilo Tomás Maioli, con el que traba amistad.

Jean Grolière, Aldo Manuzio y Tomás Maioli, son los ilustres creadores de los estilos renacentistas en la encuadernación, que proyectarán su influencia a través de los siglos XVI, XVII y XVIII y cuyos temas, estereotipados en metal, siguen estampándose en cubiertas de libros hasta la fecha.

Se empiezan a emplear pieles más finas, y se fabrican hierros de dibujos delicados, planeados para aplicarse en conjuntos armónicos.

La característica principal del estilo Grolière consiste en la combinación de elementos lineales geométricos con hojas y florones. Las cubiertas de este estilo tienen marcos o rectángulos con las esquinas interrumpidas, formados por

cintas paralelas o lacerías y un polígono al centro que puede ser un rombo o una estrella. En los espacios libres se colocan guías con curvas o espirales abiertas de donde se desprenden hojas y florones.

Los hierros son azurados y consisten en flores estilizadas con un eje de simetría, hojas abarquilladas vistas de perfil y menudas hojas de acanto. La lacería geométrica es de la ornamentación árabe. El estilo Grolière es en realidad uno de los más bellos; en él se combina el rigor geométrico de las lacerías con la gracia del movimiento de las líneas curvas, todo en perfecto equilibrio, en un estilo refinado sin amaneramiento.

Aldo Manuzio, fundador de la célebre dinastía de los Aldos, tipógrafos venecianos que cubren un período desde

Estilo Canevari





Estilo La Fanfare

mediados del siglo xv hasta fines del siglo xvi, diseñó los tipos y viñetas para su imprenta. Estas viñetas tipográficas las aplicó junto con filetes gofrados para la ornamentación de sus libros. Los hierros Aldinos y los de Grolière se parecen mucho en el dibujo, con la diferencia de que los Aldinos son llenos y los de Grolière azurados.

Las composiciones Aldinas parten de un rombo, pero éste queda cortado lateralmente formando una figura de exágono alargada en el sentido del eje vertical. Un marco formado por dobles líneas rectas sigue paralelo a los bordes de la cubierta y en él se colocan florones sencillos espaciados regularmente,

lo mismo que en la banda que forma el exágono central. Los hierros se agrupan en las esquinas, sobre las diagonales alrededor del marco y en el espacio central.

En el estilo Aldino, al contrario del de Golière, los hierros son más importantes que las líneas y algunas veces quedan espacios libres especialmente al centro de la composición.

Tomás Maioli emplea en sus diseños los temas decorativos de Grolière y casi puede decirse que es su imitador. Sus hierros son lineales y su composición en muchos casos es rebuscada, con juegos muy complicados de lacerías y con aplicaciones de mosaico, siendo esto último una de sus características. (En el centro figura un óvalo en el que coloca como Grolière, su divisa "Thomas Maioli et amicorum".)

Después de estos "tres grandes" de la decoración del libro, debemos citar a Demetrio Canevari, encuadernador italiano de la misma época, o sea mediados del siglo xvi, admirador de Aldo, Grolière y Maioli, que al igual que estos maestros quiso crear su propio estilo. Con los hierros macizos de Aldo decoró composiciones sobre lacerías muy simples, colocando en el centro de la tapa magníficos camafeos grabados con figuras de tipo clásico, como la de Apolo. Canevari logró aligerar el estilo de Grolière sin perder su elegancia, y las figuras con color en un círculo o en un óvalo central constituyen uno de sus detalles notables.

Continuando la tradición que fundara Grolière, los bibliotecarios de la Casa Real siguieron patrocinando a los mejores encuadernadores, y tal es el caso de G. de Thou, bibliotecario del rey de Francia, que seleccionó a los artistas Clovis y Nicolás Eve que fueron encua-

dernadores reales de 1578 a 1627 y que trabajaron en el estilo llamado "La Fanfare".

Aquí nos encontramos ante una decoración muy detallada, que llena todo el espacio de la cubierta sin que destaque ningún detalle, excepto un pequeño óvalo central libre de labor. La composición consiste en una red geométrica de lacería, en la que predominan las curvas formando óvalos y círculos, combinadas con espirales y cubriendo con hierros todos los espacios libres, empleando profusamente ramas de laurel y hojas de palmera, así como menudas florecillas siguiendo el movimiento de las espirales.

El estilo de "La Fanfare" es uno de los más complicados y más difíciles de realizar técnicamente. La cubierta de un libro así decorado da la impresión de un tapiz en miniatura, y corresponde al gusto del barroco que la influencia cortesana impulsó a toda la decoración de la época.

Los Eve son igualmente los realizadores de otra variante del barroco debida a la Reina Margarita de Valois, llamado estilo "Reina Margot" o "La Margarita", que estuvo muy de moda en Francia.

Consiste en un marco formado por doble encuadramiento, en el cual se colocan las mismas palmeras y guirnaldas de "La Fanfare", y en el espacio enmarcado se alinean, junto a otro, óvalos formados con guirnaldas. En el centro de cada óvalo va un ramillete, menos en el central que lleva una banda con tres flores de lis.

En el siglo XVII surge otro encuadernador famoso, que trabajó para Enrique IV y cuya identidad se esconde tras el seudónimo de "Le Gascon". Empleando los hierros de Aldo y una lacería geométrica, realiza un puntilla-

do parecido a un encaje o una filigrana, con el que labra grandes flores. En el centro de las tapas, al igual que en "La Fanfare", figura un óvalo sin ningún adorno. El estilo de "Le Gascon", en su conjunto, tiene parecido con un bordado y en él se percibe ya la exageración decadente del barroco.

En pleno gusto por la decoración recargada de oro, nos encontramos con el llamado estilo Padeloup, que realizó una familia de encuadernadores entre los que destacó Antonio Miguel Padeloup, encuadernador del rey.

Los Pas-de-Loup, que en el transcurso de un siglo cuentan con doce encuadernadores, imitan a sus antecesores y recargan de mosaico a color las tapas de los libros, resultando de efectos pesados.

Contemporáneos de los últimos Pas-

Estilo Le Gascon





Decoración con mosaico estilo Pas-de-Loup

de-Loup y tan conocidos como ellos son los Derome, otra familia de encuadernadores, destacando primero Nicolás Dionisio y luego Joaquín Antonio Derome.

Los Derome, como una reacción contra la costumbre de cubrir totalmente con hierros las tapas del libro, la decoran únicamente siguiendo los contornos y dejan libre todo el espacio central, y esto constituye una de sus características.

En los hierros Derome, de fino dibujo, predominan las espirales y los zarcillos de acanto. Son distribuidos de manera que todas las puntas de los florones, agrupados triangularmente, convergen al centro de la tapa.

Con los Derome terminan en Francia

los grandes creadores de estilos en la encuadernación. Les sigue el estilo rococó, del tipo "Pompadour", que es el desbordamiento del barroco, con su profusión de conchas, rosas, amorfos y formas graciosas y ondulantes.

La revolución francesa barrió con todo lo cortesano y un nuevo estilo, impuesto por Napoleón I, apareció en la ornamentación: el llamado estilo Imperio, inspirado en el clasicismo de la época de los Césares romanos.

Modalidad de suma sencillez: consiste en encuadernamientos con filetes o carretillas, coronas de laurel al centro, águilas con la corona imperial, el hierro de la abeja en las esquinas, combinando a veces estos símbolos con las letras N y J, de Napoleón y Josefina, o rodeando el águila con una laceria simple de Grolière. El estilo Imperio carece de toda fantasía creadora.

En el siglo XIX la decadencia de la encuadernación artística se acentúa a medida que el libro se produce en mayores cantidades. Surge la encuadernación comercial, que por medio de clichés impresos imita algunos de los estilos tradicionales o simplemente pone el título del libro con letras impresas en el lomo o en la cubierta. Aparecen variantes un tanto absurdos, como el llamado estilo "a la Catedral", de gusto romántico que consiste en el dibujo de la fachada de una iglesia gótica reducida a la tapa de un libro y que se aplica estampándola en prensa.

Los encuadernadores italianos, volviendo a las fuentes de la tradición, realizan en el siglo XIX las bellas encuadernaciones en pergamino en el llamado estilo florentino, en el cual se aplican dos bandas de piel superpuestas abrazando las dos tapas y adornadas con tiras delgadas de piel cosidas a

estas bandas y formando entrelaces sencillos. Estos libros se cierran con cintas y se completa el adorno dibujando el título con tinta negra y de color, con el tipo de letra gótica, uniendo así el carácter antiguo de la encuadernación con la belleza de las letras y los emblemas de la Edad Media.

La encuadernación en alto relieve es otra modalidad del siglo XIX. Se combinan estos relieves, que en algunos casos eran verdaderamente exagerados, con títulos impresos y repujados y figuras emblemáticas o realistas, incluso retratos pintados. Resultan de gusto muy dudoso.

Durante esta época se hacen también las llamadas encuadernaciones simbólicas, que consisten en dorar, pintar o grabar un dibujo alusivo al contenido literario del libro, dando por resultado una serie de trabajos francamente cursis o fuera de lugar, por la forma realista y poco decorativa con que se aplicaban estos temas.

Debemos tener en cuenta que la decoración exterior del libro no debe confundirse con la descripción gráfica del texto.

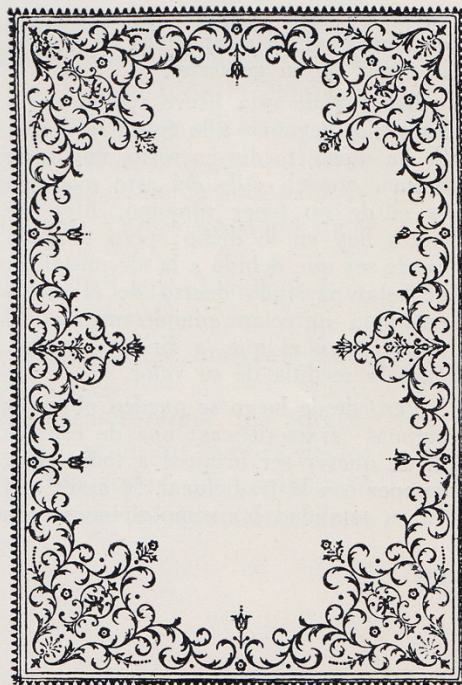
El diseñador debe trabajar dentro de las limitaciones que el material impone y no pretender hacer pintura, escultura, bordado o cualquier otra cosa que desvirtúe las nobles características de su artesanía, ya que dentro de esta limitación siempre habrá lugar para su inventiva.

A fines del siglo pasado se puso de moda una decoración que se llamó estilo "Liberty", de gusto muy alemán y que consiste en colocar flores sobre tallos rectos que salen de la base de la cubierta, y sobre los que se enredan pequeñas hojas, completando la decoración con pequeños círculos colocados a

discreción. El conjunto asimétrico tiene algo de la flora acuática y todo el carácter de pasado de moda de la decoración de fin de siglo, pudiendo decirse lo mismo de las decoraciones con abanicos y cortinas.

En México, la mayoría de los impresos que se hicieron en los siglos XVI, XVII y XVIII, fueron encuadernados en pergamino, con correas o cintas para cerrarse y con el título de la obra escrito a lo largo del lomo, adornándose en algunos casos las cubiertas con hierros estampados con tinta negra o en oro. Al igual que en Europa se trabajó la encuadernación en los conventos. Los libros grandes como los misales y libros de coro, fueron encuadernados en piel de becerro y vaqueta con cantoneras y florones de bronce, y a fines del siglo XVIII se emplearon terciopelos y damascos para encuadernaciones lujosas.

Estilo Derome



Inspirados en los libros llegados de Europa, algo de los estilos en boga aparece en las encuadernaciones mexicanas, aunque la mayoría de los libros seguían encuadernándose en pergamino. Durante el siglo XIX el tipo más común de encuadernación en México fue el de badana, adornado con filetes o carretillas haciendo un marco y un florón en el centro de la tapa.

El historiador Manuel Romero de Telleres dice que la época de oro de la encuadernación mexicana fue el siglo XIX. Tratando de copiar las encuadernaciones románticas europeas, se importaron de Francia e Inglaterra numerosos hierros y planchas grabadas para los editores y encuadernadores de México, destacando el estilo "a la Catedral", que fue muy del gusto de la época, y abundan las composiciones en las cuales los hierros de gusto barroco forman marcos más o menos caprichosos.

Para los libros oficiales se realizaron numerosas encuadernaciones con emblemas, tales como águilas, escudos, banderas y hasta retratos, como muchos de Don Porfirio estampados en oro en la época de su gobierno.

Después de esta breve reseña sobre los estilos llegamos a la época moderna. Se ha dicho, medio en serio, medio en broma, que el estilo del arte moderno es el de no tener ninguno. Algo de cierto hay en lo dicho; pero también puede ser que debido a la circunstancia de estar viviendo dentro de él no lo podamos apreciar completamente. El tiempo será el que, a fin de cuentas, dará la medida de su valor.

Pero desde luego se pueden observar algunas características: una de ellas es la de querer ser original a toda costa, romper con la tradicional. Si antes casi en su totalidad las composiciones eran



Encuadernación en pergamino estilo florentino

simétricas, ahora se huye de la simetría, buscando el equilibrio en otra forma. En los estilos clásicos se usaban en forma predominante los hierros, imponiendo cierto aspecto ordenado en el conjunto; ahora se usan pocos o ninguno y en cambio las líneas cobran una importancia decisiva. Los juegos de espirales, paralelas, curvas caprichosas y líneas quebradas semejan engranes en movimiento o piezas de maquinaria. La encuadernación refleja, como ha sucedido en todas las épocas, los gustos y el estilo de las demás artes de su queramos, y esa libertad ha dado ya sus frutos). Después de la primera Guerra Mundial se produce un resurgimiento del arte de la encuadernación tiempo.

(Tenemos la libertad de hacer lo que en Europa, sobre todo en Francia, donde los amantes del libro patrocinan ediciones y encuadernaciones especiales; se publican libros monográficos sobre el tema y se organizan exposiciones de libros con encuadernaciones artísticas.

Vuelven a destacar diseñadores que firman sus obras y escritores tan famosos como Paul Valéry se ocupan de presentar al público, por medio de artículos, la obra de uno de ellos, como es el caso de Paul Bonet.

El arte cubista, seco y deshumanizado y el arte abstracto, una especie de geometría elevada a la categoría de arte, aportan sus estilos a la encuadernación. Pintores y decoradores colaboran haciendo diseños que con gran pericia técnica realizan los artesanos europeos.

La producción en serie, el maquinismo que todo lo hace en forma rápida y repetida hasta el cansancio, no ha logrado acabar con la obra hecha a mano, precisamente porque esta obra es lo contrario de lo standard.

Estamos en una época propicia para la artesanía y nuestros alumnos, futuros encuadernadores, deben sentirse alentados por ello.

Los magníficos ejemplos de las obras de los maestros que les precedieron les servirá de inspiración y guía, y el conjunto de temas decorativos acumulados durante varias centurias les brinda un valioso material en hierros, florones, carretillas, etcétera, uniéndose a esto la riqueza de temas decorativos del México antiguo.

Para su buen aprovechamiento, el encuadernador deberá conocer los estilos; en algunas ocasiones necesitará realizar una decoración tradicional y esta no debe resultar una imitación pobre e incompleta.

Pero en la mayoría de los casos deberá crear sus propias obras, utilizando los variados hierros de su colección con imaginación y buen gusto, y aplicando sus conocimientos de dibujo. Recordamos a este respecto la iniciativa siempre fecunda del maestro Alfonso

Tovar, que en cierta ocasión estampó un grabado en linóleo en la cubierta de un libro, logrando un excelente resultado decorativo.

Nuestro ideal es crear otros modos y estilos que den fisonomía propia a la encuadernación mexicana.

Los encuadernadores egresados de esta Escuela deben darse cuenta de la responsabilidad que adquieren en este oficio; por sus manos pasarán no sabemos cuántos libros, entre los cuales habrá muchos ejemplares valiosos, raros, importantes o curiosos. Cada uno de estos libros planteará un problema que tendrá que resolver, tanto en lo que se refiere al oficio como al aspecto artístico. Y para salir airoso de su trabajo, para convencer al cliente poco enterado o al bibliófilo erudito, deberá ser un experto. Tal condición se logrará estudiando con verdadera dedicación, practicando estas tareas no sólo en la Escuela, sino por iniciativa propia; leyendo mucho para tener siquiera una idea aproximada de los aspectos principales de la literatura. Investigar por su cuenta en las publicaciones especializadas y desarrollar su sentido de observación en todo lo que al libro se refiere.

Llegarán así realmente a ser unos maestros encuadernadores de los cuales pueda estar orgullosa la Escuela Nacional de las Artes Gráficas.

BIBLIOGRAFIA

Il Legatore di Libri.—G. Guido Gianini.

El Arte de la Encuadernación.—Marino Monje Ayala.

El Libro.—Juan B. Iguíniz.

Encuadernaciones artísticas mexicanas.

Manuel Romero de Terreros.

Cueros artísticos.—Tomás Larraya.

Revista "Artes del Libro" de la ENAG.



CICLO

1959

G
A
N
A
D
O
R
E
S

CON FECHA 21 de abril pasado se efectuó el certamen del Premio "Ignacio Cumplido" para las artes gráficas que, año por año, viene celebrándose en nuestra Escuela. Al efecto se convocó el jurado, en el que actuaron como jueces los profesores y artistas Pablo G. Macías, Manuel Herrera Cartalla y José Julio Rodríguez. Los trabajos en concurso fueron seleccionados entre los mejores que se elaboraron durante el año pasado, dentro de las cuatro carreras que se imparten en el plantel (Ediciones, Grabado, Encuadernación y Tipografía). El material presentado fue numeroso y de excelente calidad; resultó muy reñida la competencia en el grabado. Los trabajos de ilustración del libro destacaron por su calidad técnica y su belleza artística. Sin duda esta rama de nuestra escuela ha dado óptimos frutos. El trabajo de los encuadernadores ofrece caracteres suntuosos y de gran refinamiento. El grupo de ediciones está compuesto por muchachos muy capaces y que, en el futuro serán de gran aprovechamiento para la industria gráfica de categoría. El trabajo de los tipógrafos fue limpio y de buen gusto; hay en él visible interés por lo novedoso y original, y apuntan muy buenos elementos.

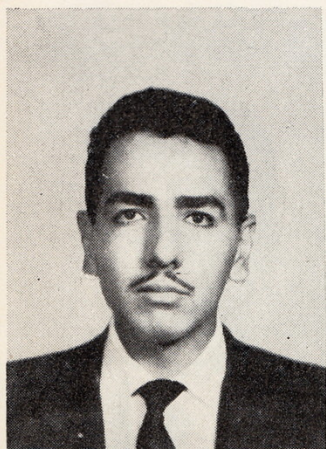
del PREMIO «IGNACIO CUMPLIDO»

Se enumera en seguida a los ganadores del premio "Ignacio Cumplido": David González León, premio de mil pesos por su plaqueta ilustrada sobre un tema popular. María Tomás de León, premio de seiscientos pesos por sus ilustraciones a la tinta y goauche para un cuento oriental. Ambos premios fueron para la carrera de ediciones.

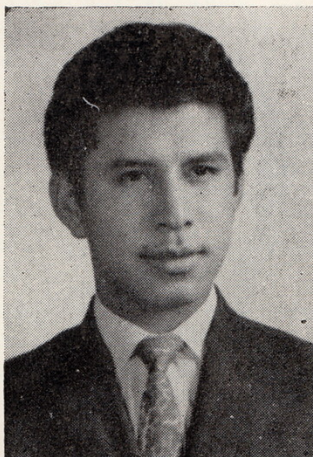
De la carrera de Grabado anotamos a los señores Félix Blanco Saseta, premio de mil pesos por su grabado en técnica mixta titulado "Maternidad". Juan Messmacher, premio de seiscientos pesos por su xilografía denominada "La ofrenda". De la carrera de Encuadernación resultaron agraciados los señores Miguel Guevara Castillo, premio de mil pesos por su excelente encuadernación en tafilete azul y cantos dorados, más otros bellos detalles, para el libro Historia de la habitación humana, y Alfonso Tenorio Pérez, premio de seiscientos pesos por su encuadernación en tafilete en tono siena, canto cincelado y policromado para el libro titulado La Mixteca, su cultura e historia y decoración prehispánica en las tapas. Los tipógrafos galardonados fueron los señores Enrique Chacón Rodríguez, premio de mil pesos por su "Catálogo para una exposición", proyectado e impreso totalmente con los elementos de que dispone el Taller de nuestra Escuela. Y Jorge Robles Villalobos, premio de seiscientos pesos por su "Folder sobre la im-



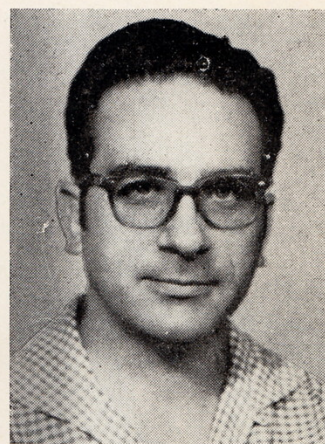
David González León



Enrique Chacón Rodríguez



Miguel Guevara Castillo



Félix Blanco Saseta

prenta de ayer y la de hoy", cuya maqueta e impresión se realizó en el propio taller docente.

En un solemne acto que se efectuó el viernes 19 de agosto, a las 20 horas, en el propio edificio de la ENAG, el Secretario de Educación Pública, doctor Jaime Torres Bodet, hizo entrega de estos premios de nuestro gran certamen anual. La crónica de tal acontecimiento se publica por separado en este mismo número de ARTES DEL LIBRO.

Uno de los factores que han elevado la calidad de las labores que salen de manos de nuestros alumnos, es, evidentemente, el estímulo que ofrece el Premio "Ignacio Cumplido". En los años anteriores sólo se disfrutaba el que derivaba de las buenas exposiciones de sus trabajos que se ofrecían al público en los salones de nuestra casa de estudios y las que, de cuando en cuando, se podían presentar en las Ferias del Libro. Pero la eficacia del premio está demostrado por el espíritu de emulación que despierta y por la excelente calidad que se aprecia en el trabajo de los concursantes. Las autoridades de la Secretaría de Educación Pública, al distinguir a la Escuela Nacional de las Artes Gráficas con un certamen que implica una erogación importante, pueden ya palpar los resultados de una medida que es, a todas luces, inteligente y acertada. La revista Artes del Libro celebra gustosamente este hecho y felicita a los ganadores del premio.



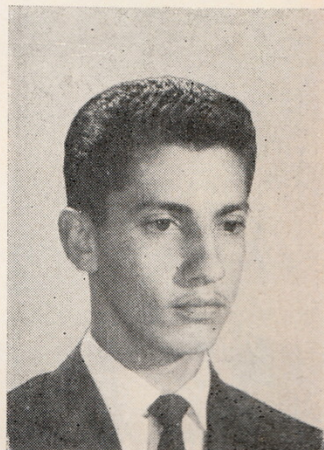
Ana María Tomás de León



Juan Messmacher Eman



Alfonso Tenorio Pérez



Jorge Robles Villalobos

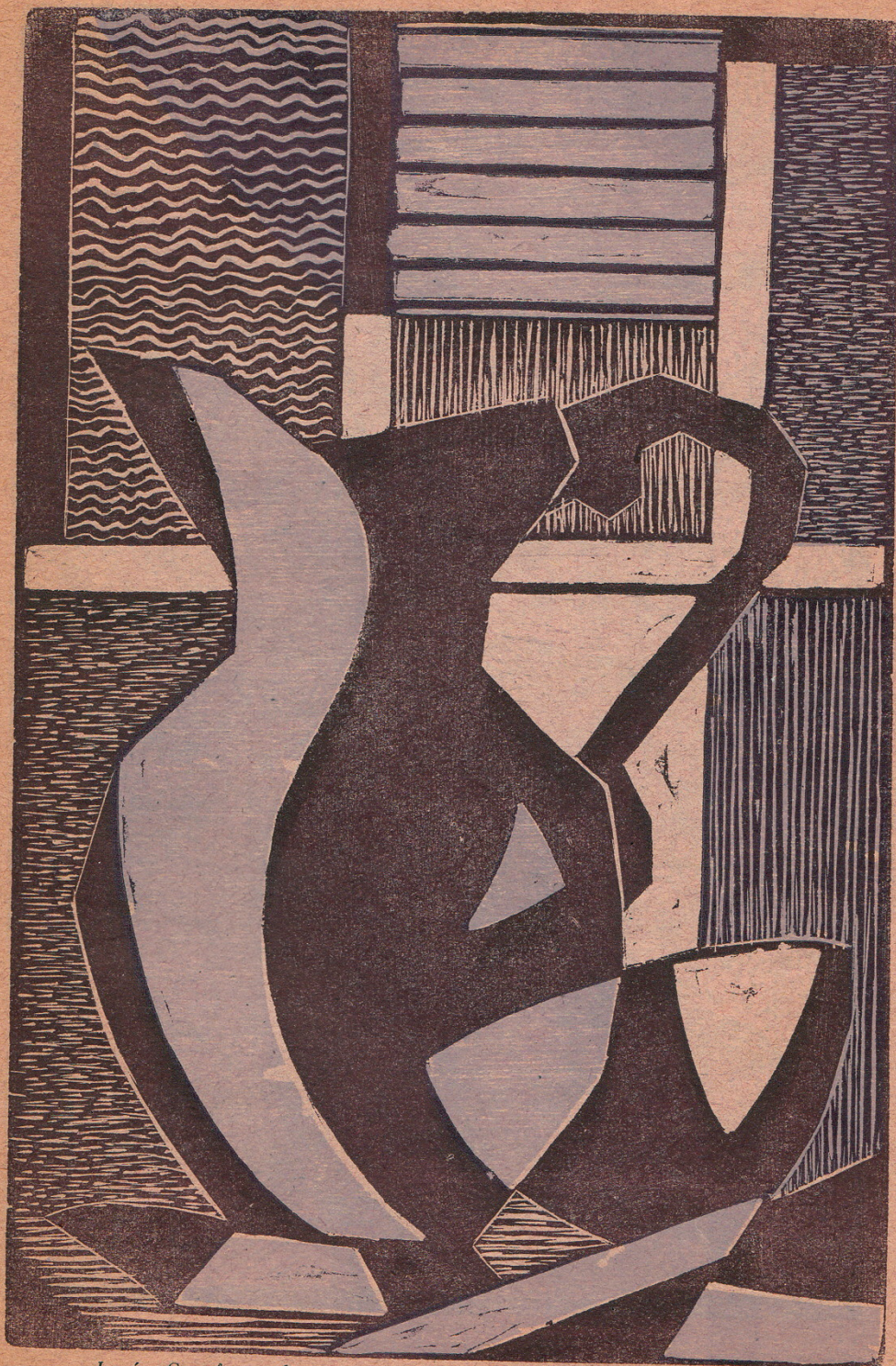
GRABADOS EN MADERA Y LINO
HECHOS POR ALUMNOS DE
NUESTRA ESCUELA



Las Hojitas. Camafeo en madera de hilo. ACUSTÍN TAMAYO VÁZQUEZ



Indígena Otomi-1960. Linóleo. LEOCADIO ACOSTA FALCÓN



Jarrón. Camafeo en linóleo y madera de hilo. LEOCADIO ACOSTA FALCÓN



Los Judas. Linóleo. CARLOS GARCÍA ESTRADA

DIRECTORIO:

Secretario de Educación Pública

Dr. JAIME TORRES BODET

Subsecretario

Lic. ERNESTO ENRIQUEZ, hijo

Subsecretario de Asuntos Técnicos

Ing. VICTOR BRAVO AHUJA

Subsecretaria de Asuntos Culturales

AMALIA G. C. DE CASTILLO LEDON

Oficial Mayor

Prof. MANUEL LOPEZ DAVILA

Director General de Enseñanza Tecnológica,
Industrial y Comercial

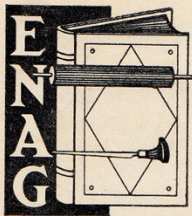
Ing. ALEJANDRO GUILLOT SCHAFFINO

Director de la Escuela Nacional de
Artes Gráficas

Lic. PABLO G. MACIAS

ARTES *del* **LIBRO**

Publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales N° 9 Artes del Libro. Editor y Director: Lic. Pablo G. Macías. Jefe de Redacción: Prof. Antonio Acevedo Escobedo. En la confección de esta revista intervienen únicamente profesores y alumnos de la Escuela de Enseñanzas Especiales N° 9 Artes del Libro. Registrada como artículo de 2ª clase en la Administración General de Correos. Domicilio: Tonalá N° 42, Colonia Roma. México 7, D. F. Toda correspondencia debe dirigirse al director. Precio por ejemplar \$ 3.00. Suscripción anual \$ 10.00.

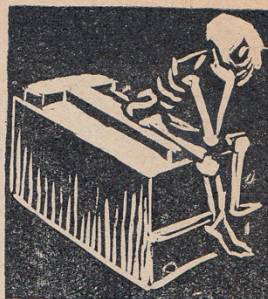


MEXICO, D. F.

Suplemento humorístico



de



ARTES *del* LIBRO

Publicación trimestral de la Escuela Nacional de Artes Gráficas

Año de bombas rusas.

Número único

Epoca de la patada.

Ya llegó LA CALAVERA, periódico mitotero, revoltoso y argüendero, que para el macho a cualquiera. Le ganó a Pancho Pantera, que era un “Güerco” nortño, al “Ojo de Vidrio” el sueño le quitó en un santiamén, y al “Cavernario” también, le hizo fruncir el ceño. A un tiburón costño ruda fiera marinera, lo pescó “La Calavera”, y ahora duerme como un leño. Y para quitarle el sueño, y el aspecto de fiera, metido en una pecera, está el pobre tan mansito, que parece un pescadito, que ni bosteza siquiera. En fin, en una ocasión, a Kennedy, a Castro Ruz, a Kruschev un patatús, les hizo dar y al panteón, los mandó de un jalón, a los tres juntos sin cruz. No dijeron ni ¡Jesús!, y para que nadie pierda, ni a la derecha ni a izquierda, inclinaron la testuz. Al centro los enterraron, en brazos de una calaca, que era tan flaca, tan flaca, que los muertos se asustaron. Así es que ha portarse bien, pues si no, “La Calavera” los mete a la periquera, aunque sean más de cien. Vayan rezando un requiem las monjitas y monjitos, pachucos y rebelditos. pónganse luego a estudiar, y ya mándense a cortar, greñeros y copetitos.



Suplemento artístico



ARTES y LIBRO

En la confección de este suplemento intervienen únicamente maestros y alumnos de la ESCUELA NACIONAL DE ARTES GRÁFICAS

El arte y la literatura son dos disciplinas que se relacionan de manera constante. En este suplemento se exploran las conexiones entre ambos campos, desde la ilustración de libros hasta la creación de obras de arte que se inspiran en la literatura. Los autores de este suplemento son maestros y alumnos de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, quienes han trabajado en conjunto para crear un espacio de diálogo entre el arte y la literatura.

TEXTO: Rubén G. Molina.

ILUSTRACIONES: Alicia Venegas y Carlos García

En la confección de este suplemento intervienen únicamente maestros y alumnos de la
ESCUELA NACIONAL DE ARTES GRÁFICAS

Lic. PABLO G. MACIAS

Eran don Pablo Macías
De la ENAG el Director,
Activo y batallador
En brega todos los días.
Gastando sus energías
Escribía diariamente
Fustigando duramente
A nuestros malos "vecinos"
Que cometen desatinos
Con México diariamente.

"Chiquito pero picoso"
Dice un refrán muy cabal,
Y en eso de "El Chamizal"
No dio a los "gringos reposo.
Investigando acucioso
Con afán, de cabo a rabo
Los cambios del Río Bravo,
Cuando ¡oh, desilusión!
En la Presa de Falcón
La muerte lo agarró al cabo.

Profa. FRANCISCA LOPEZ V.

De carácter noble era
Nuestra maestra Panchita,
Calladita, calladita,
Pues no fue dicharachera.
Por ese modo cualquiera
Diría sin dilación
Como recomendación,
Que poseía un tesoro,
Porque el silencio es oro
Y el oro es de estimación.

Pero al verla la Calaca,
Rompió su silencio adusto
Y tal vez contra su gusto
Vino a darle su matraca.
Y así con ramas de Albahaca
Pátchuli, ámbar y otra esencia
La embalsamó con paciencia;
Y hoy en su fosa bendita
Le pedimos a Panchita
Por nuestras faltas, clemencia.

Prof. PABLO MEDINA

De Aguascalientes llegó
Don Pablo a esta capital,
Y muy correcto y cabal
Por sus fueros se instaló.
A San Marcos no olvidó
Y a su feria asistía,
Pues cada vez que podía
A la provincia tornaba
Porque en ella siempre hallaba
La paz que su alma pedía.

La Muerte, mala y artera
Le dijo: —"No busques más,
Yo te daré una paz,
Pero una paz duradera."
Y aunque esa paz no quisiera
El maestro Pablo Medina,
Ahora con la faz mohina
Su cuerpo inerte reposa
Porque la Parca envidiosa
Le tenía mucha muina.

Prof. JOSE JULIO RODRIGUEZ

Dibújate, grabador,
Fotógrafo y otras cosas
De las Artes más famosas
Dominaba este señor.
Dedicado con amor
A la pintura, al grabado,
Serenos y muy controlado,
Ya que en toda discusión
Siempre daba la razón
A quien hubiera ganado.

Cierta vez en Culhuacán,
Buscaba con afán él
Un Molino de Papel
En las ruinas que ahí están.
Y en su incesante afán
No vio a la Parca llegar...
Hoy en su tumba a morar
Nuestro maestro ha ido
Y por su alma les pido
Que todos vayáis a orar.

Prof. FRANCISCO J. VAZQUEZ

Era del mayab su raza
No-hoch-Batab de un imperio
Que aún guarda hoy el misterio
Mientras más el tiempo pasa.
El gran Jinarajadasa
Cuando al Sureste llegó
—Hay vestigios —afirmó—
Aquí de la raza hindú,
De Chichén a Maxcanú,
Y de Peto a la gran T-Hó.

El maestro Pancho escapó
Y vino a la capital,
Mas como un sino fatal
La Calaca le siguió.
El de ella se burló
Pues como el genial Posadas
En unas planchas grabadas
Ridiculizó a la Muerte
Pero siendo ésta más fuerte
Le dio a él sus tarascadas.

Prof. PEDRO CASTELAR

Lleno de vida soreía
El maestro Castelar
Dedicándose a sacar
Pruebas de litografía.
En su arte competía
Contento, feliz, ufano,
Y en su saber soberano
Su alma se regocijaba
Y en lo artístico ganaba
Un sitio bello, galano.

La Muerte que ya acechaba
Ha tiempo al maestro Pedrito
Llegó y le dijo: —"Gordito
Eras tú el que me faltaba."
Y aunque él pues protestaba,
La Muerte cruel y mañosa
Se lo llevó a una fosa
En que aún luce la sonrisa
De aquella cara rolliza
Del maestro que ahí reposa.

Prof. ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO

Hombre culto y atildado
Era el maestro Acevedo,
Satírico cual Quevedo
Y un ingenio de cuidado.
Cierta ocasión fue invitado
A dar una conferencia,
Y al ir con gran diligencia
A dictarla, su gañote
"Empezó a tragar camote"
Perturbando su elocuencia.

Ante tal inconveniencia
Los médicos se alarmaron
Y algunos diagnosticaron
Que era un caso de conciencia.
Un doctor con gran clemencia
Dijo: —"Sé que lo mató:
El camote que tragó.
Y yo lo hubiera salvado
Si le hubiera recetado
Un jaibol o ¡qué sé yo!"

Profa. SARA MACHIN RODRIGUEZ

Maestra de Literatura
En su trato campechana
Que con su risa gala
A todos daba cordura.
Mas aquella galanura
No gustó a la Parca; un día
Con su guadaña impía
Aquella vida cortó,
Y de un soplo apagó
Ciencia, virtud, alegría.

Tú, viajero, que ligero
Por el ancho mundo vas
De uno a otro confín
A la maestra Machín
Quizás nunca encontrarás.
Ya no has de verla jamás,
Porque a la maestra Sarita
La Parca horrenda y maldita
Le dio el Requiscat in pace.

Prof. MANUEL ECHAURI

Era el maestro Manuel
Echauri, un hombre sencillo,
Casi un azucarillo
Que hacía brillante papel.
Porque en nuestra Escuela él
Con su trato bondadoso
Y su sereno reposo
A los alumnos trataba,
Por lo que se conquistaba
Un sitio justo y honroso.

Mas para su mala estrella
Un día vio a la Calaca
Y era tan seca y tan flaca
Que el maestro se rio de ella.
Al darse cuenta aquélla
Sufrió un violento ataque
Y le preparó un empaque:
La tumba que le cavó,
Y su ataúd modeló
Con barro de Tlaquepaque.

Prof. ROBERTO SAYAVEDRA

Las alumnas exclamaron
Al verlo, con voz convicta:
—“¡Es el bigote que dicta!”
Y en verdad, ¡qué nombre hallaron!
Después ellos lo ocultaron
Porque el maestro Roberto
Sayavedra, pues lo cierto
Es que con su trato sano
Amistoso y campechano
Hace reir hasta a un muerto.

A todos siempre trataba
Con singular simpatía,
Y con esa bonhomía
Amigos se conquistaba.
Pero una vez a la brava
A la Muerte desafió
Porque él muy fácil la vio;
Pero la flaca mañosa
Con un gancho, a la fosa
A don Roberto mandó.

Prof. MIGUEL PEREZ ONTIVEROS

Fue el maestro Miguel
Tipógrafo, no Tlacuilo,
Y tenía un “cocodrilo”
De acero, no de papel.
Las musas de su vergel
Desde niño lo atraían,
Y en sus brazos lo mecían
Y así feliz, inspirado,
El “cocodrilo” amaestrado
A su dueño sostenía.

Pero un día sin pensar
Se le acercó un “Tamarindo”
Y a la mordida —“Me rinde”
El tuvo qué contestar.
Aceptó sin protestar
Las iras del mordelón
Y fue esa la razón
De que la Parca rabiosa
Lo metiera a la fosa,
Y él, ni protestó el jalón.

Prof. MANUEL HERRERA CARTALLA

Cierta vez se le pidió
A él colaboración
Y tajante, de un jalón
El maestro la negó.
Y cuando dijo que no
Fue ese ¡No! tan rotundo
Que le dio la vuelta al mundo
Y en exacto kilociclo
Cuando terminó su ciclo
El eco repitió ¡No!
Las hondas volatizaron
Aquella nota sonora
Cada minuto, cada hora,
Y nunca más la olvidaron.

Cuando las doce sonaron
En un viejo cementerio
Todo el velo del misterio
Pudo descubrirse ahí:
A la muerte él dijo “Sí”
Y allá instaló su imperio.

Prof. FELICIANO PEÑA

Cuando feliz sonreía
El maestro Feliciano
Vino a empañar su alegría.
La Muerte con férrea mano
¿Por qué eres ¡oh Parca! impía,
Y vas del mundo hasta el fin
Sin dejar que en el jardín
De la vida, haya una flor,
Y que con casto fervor
A alguien le sea afín?
Muerte traicionera y cruel
Que a dulce miel nos invitas
Y con tus artes malditas
Nos brindas amarga hiel.

En su engañoso oropel
La Parca al maestro atrapó:
Hoy a la tumba bajó
En silencio el maestro Peña
Y en su faz aún hay la seña
De cómo en el mundo amó.

Prof. PEDRO AGUAYO

Siempre tranquilo, sonriente,
A este maestro se advertía
Y es que una izquierda tenía
De mataor, sorprendente.
Con el capote valiente,
Con la muleta un Gaona,
Pero sin que esta persona
Fuese un torero en verdad,
Había mucha calidad
En su alma bonachona.

A sus alumnos trataba
El maestro con paciencia
Y con su vasta experiencia
A encuadernar enseñaba.
Mas la Muerte que observaba
Tranquila, al maestro Aguayo,
Llegó veloz como el rayo
Y al punto lo fulminó,
El maestro se estiró
En un rápido desmayo.

Ing. JOSE MARIN RODE

Sin que se sepa por qué
Ni haber motivo primero,
Aquí yace el ingeniero
Don José Marín Rodé.
Un doctor opinó que
El diagnóstico falló,
Otro asegura que no
Y todos se hacen bola
Cuando hay una verdad sola:
El maestro se petateó.
Sus alumnos hoy están
Llorando a moco tendido
Y entre gemido y gemido
Por su alma rezarán.

Algunos implorarán
Siquiera por caridad,
Porque es muy triste en verdad
Que sus alumnos mejores
No le lleven unas flores
E imploren para él piedad.

Prof. MARIO VILLANUEVA PLATAS

Mil contrastes ha ofrecido
A muchos la vida ingrata,
Como a don Mario que plata
Sólo tiene en su apellido.
Por eso sin meter ruido
Trabajaba con afán
Y se ganaba el pan
Como buen trabajador
Porque eso sí chambeador
Como él pocos habrán.

Ayer que en la imprenta estaba
Con su tipómetro en ristre
Al verlo con rostro triste
La muerte se le acercaba.
El que tranquilo esperaba
Cogió un "componedor"
Y al instante con valor
A la Muerte se enfrentó,
Pero ella lo metió
A la prensa con horror.

Prof. LORENZO MORALES PEREZ

Tipógrafo de valor
El maestro Lorenzo era,
Que hasta a "La Calavera"
Le dio su sitio de honor.
Siempre quería lo mejor
Al tratarse de un "formato,"
Y sabía dar su trato
A los "rebeldes sin causa"
Que en el taller con gran pausa
Querían pasar el rato.
El los ponía a trabajar
Aunque la gota sudaban
Y todo lo "empastelaban"
Sin una "prueba" sacar.
Un día al organizar
Don Lorenzo una excursión,
La Calaca de un jalón
A la tumba lo metió;
Allí la pata estiró
Metido entre un camión.

Prof. ALFREDO GUATI ROJO

Extraordinario letrista
En el maestro Rojo había
(Rojo no de ideología
Pero eso sí, un artista.)
Dejó del cine la pista
E instaló una Galería
Del Arte, en que noche y día
Sus acuarelas mejores
Exponían los pintores
Con singular alegría.
La Muerte con necio afán
Al maestro confundió;
Afirma ella que creyó
Que era del cine un galán.
Ella le bailó el can, can,
Pero no lo convenció,
Entonces lo arrebató
Se lo llevó al panteón
Y a su lado lo enterró.

Prof. PORFIRIO ALVAREZ

Maestro conocedor
De su arte don Porfirio,
Reir era su martirio
Porque era serio el señor.
Elemento de valor
Para la tipografía
Cuyo secreto él sabía,
Pues desde sus mozos años
Mil triunfos y desengaños
El maestro conocía.
Y así en verdad era
El maestro Alvarez callado
Que siempre había destacado
En la "impresión" de primera.
Pero la Calaca fiera
Lo vio junto al linotipo
Y al gustarle su tipo
Con ella se lo llevó...
Hoy don Porfirio entregó
Muy tempranito el equipo.

Prof. FRANCISCO DIAZ DE LEON T.

Era el maestro Díaz
De León, un gran artista,
Del libro un ornamentista
De hermosas alegorías.
Diversas categorías
Según el libro él le daba
Y al encuadernar realzaba
Cada tomo, y con razón
Era en la encuadernación
Donde su arte brillaba.
Una vez que entonaba
Un chá, chá, chá, en su acordeón,
La Parca sin compasión
A su lado se acercaba.
El como no la notaba
Su pieza feliz seguía,
Pero la Calaca impía
Agarró al maestro Panchito
Y antes de que diera el grito
Ya en la fosa lo tenía.

PEDRO TIBURCIO LARA

Inquieto veracruzano
En cuyo pecho bullía
Esa costeña alegría
De su Estado soberano.
En la secretaría ufano,
De la escuela trabajaba,
Y con celo se cuidaba
Ya que fama ha cobrado
Que los dichos de Alvarado
El pues no los ignoraba.
Y Perico que era gente
De muy grande corazón,
Buen jarocho jorocón
Y como Azueta valiente,
Miró llegar de repente
La pelona Calavera
Que presumiendo muy fiera
Se lo llevó a un campanario
Donde hoy está su osario
Y su negra cabellera.

Prof. ALFONSO ZAPATA FLEITAS

De allá donde Trueba Urbina
Todas las arcas saqueó
Y sus sueldos no pagó
Ni al gendarme de la esquina;
De allá donde el mar reclina
Su onda tranquila y grata,
De allá era el maestro Zapata,
Que en clase de Presupuestos
Ratos amargos, molestos,
Nos dio en esta vida ingrata.
Cuando de Campeche vino
Ya era un maestro impresor,
Mas luchando con calor
Se trazó un nuevo destino.
Pero atraído por un trino
Que a sus oídos llegaba,
Creyó que alguien lo arrullaba:
Era la Muerte. Y Zapata
Cayó en brazos de la ingrata
Que sólo a él lo esperaba.

ANA MARIA TOMAS DE LEON

Con "El Hermano Mayor"
Una cobra estilizada,
Alcanzó ella la soñada
Presea del grabador.
El premio no fue, lector,
La meta de una ambición,
Ella ha puesto el corazón
Para el arte y por el arte,
Y ese ideal lo comparte
Grabando con precisión.
La Calaca que la vio
Usar pincel y paleta,
Llegó hasta ella y coqueta,
Como gran dama posó.
Anita jamás notó
El truco de la Calaca
Y en vez de pintarla flaca
La pintó joven, bonita;
Este fue el error de Anita:
La Parca le dio Matraca.
Hoy los fieles al pasar
Con su místico incensario
Van musitando un rosario
Y no dejan de llorar.
No se pueden explicar
Por qué la Parca maldita
A la señora Anita
Mandó tan pronto al panteón
Ya que muerta, el corazón
Todavía le palpita.

JAVIER H. VALLADARES

Tecleaba en la Dirección
Muy activo y diligente
Ayudando diariamente
En la documentación.
La Muerte sin dilación
Al verlo un día en Pantaco
Hizo con su carne un taco
Y aunque él le hizo gestos feos
En un buzón de Correos
Lo enterró por ser muy flaco.

AGUSTIN TAMAYO

Grababa activo Agustín
 Tamayo, una mañana
 Una Calaca galana
 Disfrazada de Arlequín.
 La Parca —mujer al fin—
 Le dijo: —"Escucha, criatura:
 No hagas mi caricatura
 Que ya en épocas pasadas
 Hubo un don Lupe Posadas
 Grabador de gran altura.
 Y vienes a imitar
 Tan difícil y bello arte
 Espera, que voy a darte
 Algo que no has de olvidar."
 Y cuando él se iba a escapar
 Pasó por su faz un rayo
 Y un gesto en verdad payo
 De momento le quedó
 Tan profundo, que murió
 y ahí terminó el ensayo.

JOSE JORGE JUAREZ FLORES

Magníficas excursiones
 Muy activo organizaba
 Y si el negocio no daba
 Pues él ponía los tostones.
 Embriagado de ilusiones
 Era un gran explorador
 Y ni el Cid Campeador,
 Ni Carlos V en Yuste
 Con tal precisión y ajuste
 Fueron como este señor.
 Pero un día en San José
 Purúa, el niño Cupido
 Dejó en su pecho prendido
 Un dolor o no sé qué.
 De la nariz se le fue
 Un lunar, o qué sé yo,
 Lo cierto es que se murió
 Y en su lápida decía:
 —"Tanto, tanto la quería
 Que hasta los tenis colgó."

JESUS HUELGAS

Que no os aterre, lector,
 Este obrerista apellido,
 Huelgusita él nunca ha sido,
 Ni rojinegro, ¡qué horror!
 Serio y calmado, el señor
 La carrera de Ediciones
 Estudiaba, y sus razones,
 Según él mismo afirmaba,
 Eran que en eso encontraba
 Escape a sus emociones.
 Así don Jesús vivía
 Al estudio dedicado,
 Tranquilo, alegre y confiado
 Estudiando día tras día.
 La Muerte que no dormía
 Lo agarró sin precauciones
 Y por la Ruta Panteones
 A don Jesús se llevó,
 Y cuentan que lo enterró
 Allí mismo en Ediciones.

TERESA GARCIA ONOFRE

Fue Teresita García
 De una carita sin par
 Y... tenía un lunar
 Que a todos nos atraía.
 Era tal su lozanía
 Que su sonrisa galana
 Iluminaba el ambiente
 Cuando su faz dulcemente
 Lucía jovial y ufana.
 Pero la Parca al mirar
 A la guapa Teresita
 Con una saña inaudita
 Su vida vino a cortar.
 Hoy los cuates al llorar
 Se miran todos contritos
 Ya que diablitos y angelitos
 Arrodillados están
 Y rezando purgarán
 Sus más terribles delitos.

HECTOR MANZANO CHAZARO

Bailaba Héctor Manzano
Con Leti un rockanrol
Cuando obscurecióse el sol
En su corazón pagano.
Cupido el niño tirano
Le disparó un flechazo
y el pobre Héctor dio el changazo;
Fue tan rudo el azotón
Que cual nave sin timón
El pobre perdió hasta el paso.
Hoy Héctor ya no es manzano,
Ni sandía ni melón,
Ya ni siquiera perón,
Pues resultó chabacano.
La Muerte que ayer ufano
Lo vio en amores airosa
Sin darle tiempo o reposo
Le puso fúnebre sello,
Y hoy muerto el joven doncello
Fue a dar a un negro foso.

MARIA LUISA BRIÑO

Era María Luisa Briño
Una amable señorita,
Educada y modosita
Que estudiaba con empeño.
Su carácter halagüeño
Y sus buenas relaciones
Le atraían en Ediciones
Donde estudiaba afanosa
Logrando salir airosa
Macheteando las lecciones.
Sus manos... ¡Aquellas manos
Que poseía María Luisa
Y su agradable sonrisa
Eran oasis galanos!
¡Oh, efímeros sueños vanos!
Hoy en el sancta sanctorum
Per secula seculorum
Nuestra amiguita reposa
Como una cándida rosa
Albo in pectore mortuorum.

LETICIA PALACIOS FIGUEROA

Cual la rosa tempranera
Que al claror de la mañana
Con su aroma, soberana
Va inundando la pradera,
Iba Leticia parlera,
Derrochando simpatía:
La vida le sonreía
Y ella la vida gozaba,
Pues de ese néctar tomaba
Cuando a ella le apetecía.
Un día le falló la vista,
Y entonces ella en el acto
Unos "lentes de contacto"
Se compró, y a hacer conquista.
Pero la Parca más lista
Que ella, fue presurosa
Mitotera y envidiosa
Y a Leticia le dio el fin;
Allá en el Panteón Jardín
Fue a enterrarla en una fosa.

ENRIQUE CHACON R.

Era Enrique Chacón
Tipógrafo atildado
Que ponía gran cuidado
Al hacer una impresión.
Y por esa condición
Y su gusto en el formato,
Sin derroche ni boato
Lograba en las ediciones
Impecables impresiones,
Pues ponía gran recato.
Hablaba poco en verdad,
Era callado el muchacho,
Aunque daba sin empacho
Su opinión de calidad.
Mas no iba ni a la mitad
De su chamba cierto día
Cuando la Calaca impía
Metió dentro de un cajón
A don Enrique Chacón,
Que hoy duerme en su tumba fría.

ALICIA COMBA

De España un día arribó
A esta tierra mexicana
Que cual madre soberana
Su regazo le brindó,
Ella le correspondió
Trabajando con afán
Pues para ganar el pan
En esta bendita tierra
Dando a la pereza guerra
Toditos progresarán.
Así ella por progresar
Entró a la Encuadernación
Y con constancia y tesón
Se dedicó a trabajar.
Pero un día al sacar
A un libro la media caña,
Llegó la Muerte y con maña
Tomó a la señora Comba,
Le disparó una bomba
Y la enterró en su cabaña.

CARLOS GARCIA ESTRADA

Inquieto Carlos García
Con su empeño constante
Quería sacar adelante
A la E.N.A.G., a quien quería.
Desperdiciaba energía,
Y cuando su dinamismo
Le impelía, pues él mismo
Ponía a su entusiasmo freno
Para no perder terreno
E ir a dar al abismo.
Así cada día aportó
Una nueva sugestión
Y hasta una exposición
De grabados presentó.
La Muerte de él se prendó
Y hoy su ilustre Calavera
Por inquieta y mitotera
Se exhibe callada y fría
En una litografía
Artística de primera.

MARION MARGARET ADAMS

Afirmó el poeta un día:
"—Tiene esta mujer la gracia
Y la fina aristocracia
Dulce, del Ave María.
"Hay en su rostro ambrosía
De una fragancia exquisita
Cuando su labio musita."
¿Qué es la Princesa encantada
Que bajo su embrujo un hada
Ocultara por bonita?
Bajo los áureos destellos
Del sol, un cairel cayó
Y un ángel lo recogió
Para adornar sus cabellos.
Siendo los ángeles bellos
Marión también lo sería:
Pero la Parca impía
Cierta día se la llevó...
Su rostro cuando murió
Al parecer sonreía.

ANGEL COLIN

"Escúchame Angel Colín"
—Dijo don Pancho Madero,
"A mi memoria yo quiero
La respetes hasta el fin,
Pues si no te soy afín
Con que no me ocupes basta,
Pero me has puesto en la pasta
De una encuadernación,
Y yo a la Revolución
Le di sangre de mi casta."
Mas Colín que es angelito
Terrible como Luzbel
Se rió del hombre aquel
¡Y a moler a Don Panchito!
De súbito extraño grito
Resonó con gran pavor
Y miramos con horror
Que la Calaca llegaba
Y por los pies arrastraba
Al gran encuadernador.

ALBERTO DE TRINIDAD SOLIS

Vino al país, de Nicaragua
Este amigo grabador,
Sin que sepamos, lector,
Si justo nació en Managua.
Con el calor de una fragua
Y activo en litografía
Trabajaba noche y día
Y con constancia y tesón
Alcanzó el galardón
Que a su arte correspondía.
La Calaca cierto día
Pasaba por nuestra Escuela
Y al ver a un pelón en vela
Dio un salto de alegría.
Para ella lo ideal sería
Según común opinión
Llevarse a algún pelón;
Y así antes que él lo piense
El pobre nicaragüense
Fue a azotar al panteón.

ROBERTO RIVEROS

Fue munícipe primero
Don Beto allá en Mocorito
Y no le dio el negocio
Ni para comprar sombrero.
Por eso tiró el pandero,
El arpa y el contrabajo
Buscándose otro trabajo;
Pero aquí la Parca impía
Fue a enterrarlo el otro día
Con sin igual desparpajo.

COMITE DE LA SOCIEDAD DE ALUMNOS

Faltó mucha vitamina
De cuotas al Comité,
Un poco de "Nescafé"
Y hasta caldo de gallina.
Por eso le dio "triquina"
Y alguien dijo:—"Yo propongo
Les den caldo de mondongo."
Pero por falta de cuotas
Ya estiró las patotas
Y hoy lo entierran en el Congo.

RUBEN GUZMAN MOLINA

Presidente fundador
Fue de nuestra Sociedad,
Un puestecito en verdad
Que da siempre sinsabor.
Defendía con calor
Y rectitud legalista
Los aspectos que a su vista
No le parecían justos
Aunque causaran disgustos
Y lo creyeran guerrista.
Redactó estas "Calaveras"
Sólo por pasar el rato,
Pero con todo el recato
A las chicas quinceañeras.
Mas las Parcas mitoterás
Al verlo solito y sin
Ni una Musa en su confin
Que inspirara al escritor
Enterraron al señor
Allá en el Panteón Jardín.

ARTURO BRAVO CRISTIANI

Este flaco encuadernó
Un libro. Alegre por eso
Ofreció un pastel de queso
Que hasta hoy jamás llegó.
La Calaca se informó
Y en la Compañía de Luz
Le fue a dar un patatús,
Pues dice:—"Quien mucho ofrece
Y no cumple, se merece
Que lo hagan cargar la cruz."

ARMANDO BARRON SUAREZ

Era en la Encuadernación
Callado y sin dar la nota,
Parecía una "Topota"
Este Armando Barrón.
Y por esa condición
Al mirarlo la Calaca
Hizo de su carne flaca
Un taco de Chilpachole
Y con un poco de atole
Hoy le dieron su matraca.

BERTHA MARTINEZ CEDILLO

Llegó a San José Purúa,
A la alberca se lanzó
Y como el agua tiró
Ni el gigante "Gargantúa",
Pues la sacaron con grúa.
Ni "Kin-Kong" pudo con ella,
Mas para su buena estrella
Con una pala potente
Salió Berthita sin mella.
La Muerte que la vio hermosa
Se prendó de la hermosura
De tan robusta criatura
Y fue a ella presurosa.
Hoy ya descansa en la fosa...
Fieles vengan a rezar,
Mas no vayan a cantar
Aquella canción que tilde
Que está tan gorda Matilde
Que no la pueden cargar.

EL ABUELO CASTORENA

Fieles orad que una pena
Nos embarga el corazón:
Ayer dio el azotón
El abuelo Castorena.
Un doctor dijo: —"La cena
Le provocó una trombosis."
Y otro dijo: ¡Psitacosis!
—¿Psitacosis? ¡Claro, chico!
Se murió como "El Perico"
¿O no sería cirrosis?

LUIS CANO DOMINGUEZ

Repetía año Luis Cano
Aunque era la mascota
Y a veces en su derrota
Trabajaba muy ufano.
Como aquel Luis soberano
Que una vez reinó en Francia,
Este Luis, con su constancia
Hacía la encuadernación
Cuando la Muerte al panteón
Lo mandó con mucha ansia.

VICTORINO DONCEL

Piensa lector qué papel
Iba a hacer este muchacho
Que de hombre es sólo un cacho
Y se apellida Doncel.
La Muerte se fijó en él
Y como locomotora
Le aplicó "La quebradora"
Y por ponerse muy terco
Le hizo "manita de puerco"
Y "tijera voladora."

JUANA MARIA GOMEZ

Al trabajo dedicaba
Muchas horas diariamente
Por ver si rápidamente
Los libros encuadernaba.
A veces muy poco hablaba
Y activa, sin descansar
Ni a la Muerte vio llegar,
Porque llegó como un rayo:
(Creyó que era "Juana Gallo"
Y al punto la fue a enterrar.)

LUIS TELLEZ LAZCANO

Era Luis Téllez Lazcano
Flaco, alegre y argüendero,
Vacilador, mitotero,
Aunque en el fondo hombre sano.
Con ese cashé profano
Que el muchacho se cargaba
A diario la lata daba
En la imprenta y en la clase,
Pues con su muleta, el pase
A sus amigos les daba.
Un día que feliz bailara
El rockanroll el gran flaco,
La Muerte hizo de él un taco
(Creyó que era Agustín Lara).
Y fue su suerte muy rara,
Pues la Muerte en sus festejos
Quería sólo huesos viejos
Y le dijo: —"A mis gusanos
No les daré huesos sanos
Pero tampoco pellejos."

Profa. ALICIA VENEGAS

Como un líder se batió
En la asamblea Alicia,
Y con colmillo y malicia
A todos nos convenció.
La Calaca la escuchó
Y dijo: —Licha Venegas,
En verdad a tiempo llegas;
Necesito acompletar
Mi cargamento y jalar
Al panteón por esas vegas.
Y aunque Licha alegó
Levantando ágil la mano
Cual Lombardo Toledano,
La Muerte se la llevó.
Para siempre enmudeció
Y de su garbo y su brío
No volvió a oírse ni pío:
Hoy mora en una fosa
Donde su cuerpo reposa
Al pie de un ciprés sombrío.

ALEJANDRO HERNANDEZ MENDOZA

Con su enredado copete
Peinado a la "desgreñé"
Y sin él saber por qué
Llegó el flaco en un paquete.
Unos creían que era un cohete
O algún Sputnik ruso
Pero la Muerte dispuso
Que al flaco sin dilación
Lo enterraran de un jalón
Al lado del "Caperuzo."

ERNESTO MARTINEZ GUARDADO

Diligente "El Chicharrín"
Trabajaba noche y día
Por ver si en Tipografía
Aprendía algo al fin.
Llegó la Muerte y tilín
Sin pensar en otra cosa
Al Chicharrín a la fosa
Mandó sin pena ni gloria
Y el pobre pasó a la historia
Pues ya en su tumba reposa.

SAMUEL ORTIZ VARGAS

Bailaba feliz Samuel
De calzón y con huarache
Cuando ¡"Ya regué el tepache!"
Gritó tirando el papel.
La Muerte al mirar que él
Metió toda la Patoa
Lo convirtió en barbacoa
Y hoy en su fosa Ortiz Vargas
Pasa horas muy amargas,
Pues le duele la panzoa.

FIDEL RESENDIZ PEREZ

El copete de Fidel
Es un terrible copete
Que necesita un soplete,
Dos guantes y un cascabel.
Con su copetazo él
En la imprenta trabajaba
Y hasta el radio empastelaba.
La Muerte un día lo lazó
Y al panteón lo mandó
A ver si así se quietaba.

ALBIS GARCIA ONOFRE

Este mortal que aquí véis
Es un ataúd, no un cofre,
Donde Albis García Onofre
Reposó su linda féiz.
Y justo es que ante ella oréis
Y de todo corazón
Elevéis una oración
Porque fue una dulce amiga
Que jamás sintió fatiga
Y estudiaba con tesón.
Fue Albis una criatura
Amable, noble, estudiosa,
Y si en su tumba hoy reposa
No será por desventura.
Es que la diosa Natura
Prendada de su arrebol
Empañó al brillante sol,
De la vida que gozaba
Cuando ella alegre bailaba
Con Téllez un rockanroll.

ELISEO ZAMBRANO HERNANDEZ

—“Cuida esa tos, Eliseo”
Le decían sus amigos,
Pues todos eran testigos.
De que tosía muy feo.
Con tanto zangoloteo
La Calaca lo agarró
Y al panteón lo mandó.
Hoy ya no tose ese chico,
Está huesudo y tilico,
La bruja se lo chupó.

VICENTE VAZQUEZ DAZA

No era clarín ni jilguero
Pero en cuanto salía el sol
Para silbar el rockanroll
Era muy listo y ligero.
La Muerte un rockanrolero
Buscaba con mucho afán
Y ni en el P.R.I., ni en el P.A.N.
Lo pudo hallar jamás,
Pero vio a Vicente y ¡zás!
Hoy muerto baila el can, can.

AURELIO GUTIERREZ DE LA O.

Atento, ojo avizor,
Vigilando noche y día
De la E.N.A.G. la portería
Se la pasaba el señor.
Como el águila en su alcor
O firme cual centinela,
A la puerta de la escuela
Su misión era cuidar
Sin dejarse sobornar
Procediendo con cautela.
Cierta día se durmió
O se le “cansó el caballo”
Porque ni el canto del gallo
Ni el reloj lo despertó.
El Director lo notó
Y aunque no le reconvino
La Muerte en tono ladino
Le dijo: —“Sin dilación
Aurelio vete al panteón
Porque allí está tu destino.”

Profa. LUZ MARIA CASTAÑEDA
MONTERRUBIO

Trabajaba en la Normal
Con mucho afán doña Luz
Porque a solas con su cruz
Luchaba en contra del mal.
De la Corte Celestial
Ella sólo amaba a Dios
Pero su dolor atroz
Eran las monjas que a diario
Estudian con el rosario;
Jamás aceptaba dos.
Así en la vida seguía
Sus libros encuadernando,
Y en segundo año alargando
Los días que viviría.
Cierta vez que componía
Un álbum para su nieto
La Calaca sin respeto
Llegó hasta doña Lucha
Y hoy una sola babucha
Está junto a su esqueleto.

IRENE GARCIA

Estudiaba con anhelo
Tanto, tanto esta mujer
Y a veces por no comer
Le dolía el cerebelo.
La Calaca tuvo celo
Y al mirarla tan callada
Se la llevó a su morada.
Hoy en la fosa en que habita
Parece ánima bendita
Por la oración circundada.

NICOLAS LOPEZ

Fieles orad que jamás
Hallaréis consolación,
Murió en la Encuadernación
Nuestro amigo Nicolás.
Era un muchacho capaz
Que buenos libros vendía
Y feliz se mantenía;
Pero la Muerte llegó
Y a Nicolás enterró
En un lote que tenía.

JUAN ARTURO GLORIA

Según tengo entendido
Este muchacho en su historia
No ha ganado ni la gloria
Que ostenta en su apellido.
En el mundo él ha querido
Luchar, salir adelante,
Pero la Muerte no obstante
Su afán, a Gloria agarró,
Los huesitos le tronó
Y lo enterró al instante.

JUAN MEDINA CHAVEZ

Carpintero de postín
Eran Juan Medina Chávez,
Quien se sabía las claves
De la madera hasta el fin.
Ahora en el Panteón Jardín
Su esqueleto se da topes,
Murió al comerse unos sopes,
Venenos que de un jalón
Lo mandaron al panteón
Encuerado y sin arropes.

FELIX BLANCO SASETA

Un premio obtuvo feliz
Don Félix Blanco Saseta
Y lo cobró no en peseta
Sino en pesos del país.
Y como el Santo de Asís
Apacentó su rebaño
Así también este maño,
Ovejas no apacentaba
Pero grababa y grababa
Sin descansar todo el año.
En el grabado destreza
Con el buril adquiría
Y don Félix cada día
Lograba obras de belleza.
Y sin perder la cabeza
Decía como el italiano:
—"Chi va piano va lontano."
La Muerte ayer lo pilló
Y a una fosa lo metió
Con su arte soberano.

ESTELA LOPEZ CAMACHO

Una luminosa estela
Podría haber sido Estelita,
Pero se apagó y ahorita
Da menos luz que una vela.
Quería ser maestra de escuela
E ingresó a la Normal,
Pero su sino fatal
Hizo cambiar su destino
Y ahora tomó el camino
De Ediciones, menos mal.
Ella estudiaba afanosa
Porque era muy formal
Cuando la Parca infernal
Se la llevó a la fosa.
¡Oh Muerte cruel, rencorosa!
¡Muerte envidiosa y artera,
Muerte vil y traicionera
Que a nuestra amiga mataste!
¿Por qué no nos la dejaste,
Muerte falaz y argüendera?

RAMON ZAMORA

Todos saben que a Zamora,
Según dicho popular,
Costó trabajo ganar:
No se ganó en una hora.
Por su nariz incolora
Sufría mucho Ramón,
Y así en una ocasión
La Calaca merodeaba
Porque víctimas buscaba
Y enterró a este cuatezón.

TEODULO MAYEN

Honrado y trabajador
Era Teódulo Mayén,
Dedicado a hacer el bien
Y a estudiar con fervor.
Mas no sabía este señor
Que la muerte sin razón
Ya le buscaba panteón,
Y así pues ni se fijó
Que la flaca a él llegó
Y por fin dio el azotón.

INOCENCIO SALCEDO

Cuando Chencho el Bigotón
Iba cual "Proa sin rumbo"
Dio de pronto un raro tumbo
Como nave sin timón.
Con el golpe sin razón
Echó "Anclas en el Puerto"
Y cual dibujante experto
Con su pincel en un rato
Transformaba en ballenato
A un tiburón ya muerto.
Tritón el rey de los mares
Bajó a las simas ondinas
Y a su corte de sardinas
Fue a contarle sus pesares.
En esos preliminares
Estaban cuando la Parca
Llegó, y plantó su marca:
Cogió al "Bigotón" sin pena
Y junto con su sirena
Se los llevó a su barca.

MANUEL OJEDA

Con Jorge Juárez, Manuel
Organizaba excursiones,
Contrataba los camiones
Y a veces hasta estudiaba.
Así su vida pasaba
Como un genial montañista
Sin fijarse que la pista
La Calaca le seguía
Y a cualquier hora del día
Ella lo tendría en su lista.
Y cuando Manuel Ojeda
Más la vida iba a gozar
La Muerte lo fue a llamar
Y a darle el toque de queda.
El suave como la seda
Se vaciló a la Calaca,
Y aquella le dio matraca.
Hoy Manuel Ojeda al fin
Está en el Panteón Jardín
Metido entre una petaca.

SALVADOR ESPINOSA ALBA

Al alba Chavo Espinosa
Se iba sin dilación
A dar alguna función
De cine u otra cosa.
Llegó hasta "La Rumorosa"
Su fama de tranco, en tranco,
Pues como "El Caballo blanco"
A veces se andaba echando
Porque le andaba sangrando
Desde el copete al tapanco.
La Calaca lo miró
Tan pequeño y encogido
Que de él compadecido
Hizo un bulto y lo cargó.
El de pronto protestó
Y dijo: —"¿No se han fijado
Que no estoy sanforizado?
Me encogí; esa es la cosa."
Pero la Muerte en la fosa
Dejó a Salvador clavado.

BARDOMIANO PARRA

Una parra que no daba
Uvas, ni algo parecido,
Emparrada en el olvido
Y Parra se apedillaba.
Este muchacho estudiaba
Porque tenía ilusión
Por la encuadernación:
Y así la iba pasando
A veces encuadernando
Sin prisa ni dilación.
La Muerte en una ocasión
Mirando a Parra tan flaco
Quiso de él hacer un taco
Y le dio su chicharrón.
Y creo que no había razón
Pero a Bardomiano Parra
Clavó la Muerte su garra
Y con música de Albéniz
Don Bardo colgó los tenis
Después de una alegre farra.

ERNESTO LOPEZ ZARCO

Trabajando con afán
El joven Ernesto López
Ganaba para los sopos,
Para frijoles y pan.
Con Aurelio formó un clan
Vigilando muy atento
Todo el estacionamiento
Que en nuestra escuela había
Mientras que por radio oía
Rockanroles al momento.
Con fervor todos los días
De aseo hacía derroche
Cuando lavaba el coche
De Don Pablo G. Macías.
A nadie le pidió "frías"
Para chambear diariamente,
Cuando héte aquí que sonriente
Llegó hasta él "La Calavera"
Y a una fosa de tercera
Mandó a Ernesto de repente.

ROSA MARIA VEGA BETANCOURT

En un banco trabajaba
Con afán Rosa María
Estudiando cada día
Para ver si encuadernaba.
Así feliz se paseaba
Ante la vida, sonriente,
Y tranquila y dulcemente
Era educada y amable,
Pues con carácter afable
Vivía tranquilamente.
Cierta día que afanosa
Con gran esfuerzo y trabajos
A un libro sacaba "cajos"
Llegó la Muerte imperiosa.
Y al mirar a aquella rosa
Prendóse de ella al fin
Cuando dijo: —"En mi jardín
Nunca vi flor tan galana."
Y desde aquella mañana
Se la llevó a otro confín.

GERONIMO DIAZ

La suerte le fue ingrata
Porque un día metió
El choclo, y como falló,
Pues le enyesaron la pata.
Así cayó de la reata
Y ya para no fallar
Mejor se puso a grabar
Osos, changos con estilo
Sólo en madera de hilo
Para el tiempo matar.
Así feliz proseguía
Nuestro ilustre camarada
Sin importarle ya nada
Si en la luna alguien vivía.
Cierta vez que pretendía
Ir a pelear a Katanga
La Muerte le dio matanga
Y hoy le cavarón su tumba
Casi juntito a Lumumba
Aunque él cree que es pachanga.

CANDIDO MORGAN GUTIERREZ

Morgan no era, lector,
Descendiente del pirata
De memoria tan ingrata
Que causó tanto terror.
Este cándido señor
En nuestra escuela estudiaba
Y muy serio se portaba
Para ver si al terminar
Al fin lograba alcanzar
El diploma que anhelaba.
La Calaca lo miró
Tan serio y tan formal
Que en su enorme huacal
Al pobre Morgan metió.
Y como él no protestó
Colgó su débil osario
Creyendo que era un corsario;
Fieles al llevarle flores
En el panteón de Dolores
Rezad por él un rosario.

GONZALO GONZALEZ CHAUTLA

De la tierra del camote
Llegó este ilustre banquero,
Zacapoaxtla muy señero,
Con más fibra que un ocote.
La Muerte pa su capote
Vio que algo así quería
Y con amor cierto día
Lo agarró en plenitud,
Lo metió en un ataúd
Y ahí está todavía.

¿Y ESTA CALACA QUIEN ES?

Era algo cegatón,
Dibujaba con esmero,
Callado, no mitotero
Y amigo de el "Bigotón."
Su Calaca en un rincón
Hoy está abandonada,
Pues la Muerte ya cansada
De recorrer los panteones
La dejó en Ediciones
Y ahí está toda empolvada.

EPITAFIO

Cerramos nuestro panteón
A pesar de que hay más muertos,
No enderezamos entueritos
Porque no es nuestra misión.
No ponemos condición
Como Tangassi o Gayosso,
Porque nuestro mayor gozo
No fue instalar funerarias
Que no son humanitarias
Sino darles buen reposo.
Y si no logramos más
Voluntad no nos faltó,
"La Calavera" cumplió
Dándoles tranquila paz.
Si alguien protesta, jamás
Volveremos a intentar
A ningún tipo enterrar
Aunque fosas en verdad
Haya en toda la ciudad
Con los baches sin tapar.

Hay flores a discreción
En los parques y jardines,
Y por todos los confines
Encontramos un panteón.
Nos entierra el "Mordelón,"
La gata, la chilindrina
Y hasta el cuico de la esquina.
En las boticas quinina
Ya no venden sin receta
Y matan sin escopeta
Hasta con penicilina.
Nuestra bella capital
Da efímeras ilusiones;
La Calaca en los camiones
Deja su aliento fatal.
Está el ambiente letal
En el queso y carretera,
La Muerte está dondequiera
Y en ella no hay qué pensar:
Conque penas a olvidar,
¡Y viva "LA CALAVERA"!

